ISSN 0130-6405

91 11

ИСКУССТВО КИНО

ИСКУССТВО КИНО

11

ИСКУССТВО КИНО

специальный выпуск

Специальный выпуск журнала «Искусство кино», который вы видите на этой вкладке, был подготовлен 20 августа и распространен в Москве утром 21 августа. Конечно, сегодня в нем уже нет обжигающей актуальности, однако напечатать его тогда удалось тиражом 400 экземпляров, а нам бы хотелось, чтобы все читатели «ИК» знали, что такой выпуск существовал. Он был подготовлен рабочей бригадой в составе: Татьяна Иенсен, Нина Зархи, Лев Карахан, Петр Шепотинник. Решение об издании специального выпуска единогласно принял трудовой коллектив редакции.

Сегодня мы сделали свой самый трудный выбор. Нет! Это был выбор не просто между правительством Ельцина, принявшим на себя главный удар в противостоянии военному перевороту и бандой восьми, предложившей нам обменять свободу на дачные участки. Мы выбрали между правом выбирать и бесправием слепо подчинятьсяся чужой, независящей от нас воли, между уверенностью в себе и безотчетным, гнетущим страхом, между властью законной и властью в законе. И впервые обстоятельства не подсказывали и не страховали нас, как это было и в годы перестройки, и в трагически обозначившем ее конец январе 91-го. Сегодня мы остались один на один с открытой ситуацией, в которой ни финал, ни победители не определены заранее.

Мы выбрали сами, преодолев, наконец, может быть, самый страшный из наших советских комплексов - комплекс пасынков государства, впервые поверив, что государство - это МЫ, КАЖДЫЙ ИЗ НАС! И как бы ни сложилось будущее, эта вера останется. Она облегчит нам путь друг к другу и к самим себе. И, ох как осложнит жизнь тем, кто еще не потерял охоту к чрезвычайному положению.

Редакция "Искусство кино"

ОБРАЩЕНИЕ МОСКОВСКИХ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ

ДРУЗЬЯ!

Мы обращаемся к вам - к интеллигенции страны, к учителям и инженерам, ученым и студентам, писателям и актерам, врачам и офицерам.

Все мы понимаем, что случилось. Все чувствуют - судьба народа на волоске. Пойдем же и скажем людям:

"Не верь! Не бойся! Не проси!"

Не верь ни единому слову. Опять самозванцы обещают "порядок" на улице, квартиру каждому и дешевую колбасу - и опять мы получим танки на улицах, дармоедов на шее.

Не бойся противостоять. В первый раз в истории у нас есть нами избранная власть и отнять ее у нас никому не под силу.

Не проси. Подачка самозванных правителей отольется тебе слезами позора.

Если смолчим сегодня - что скажем своим детям завтра?

Элем Климов
Андрей Смирнов
Михаил Глузский
Инна Чурикова
Глеб Панфилов
Валентин Гафт
Григорий Чухрай
Станислав Говорухин
Олег Янковский
Александр Абдулов
Марлен Хуциев
Леонид Филатов
Татьяна Самойлова
Владимир Ивашов
Константин Щербаков
Мария Зверева
Александра Захарова
Андрей Плахов
Тофик Шахвердиев
Павел Лунгин
Людмила Максакова
Евгений Лазарев
Федор Хитрук

Андрей Михалков-Кончаловский
Алексей Симонов
Константин Лопушанский
Алла Демидова
Александр Зархи
Зиновий Гердт
Владимир Стеклов
Анатолий Гребнев
Алексей Жарков
Павел Чухрай
Геннадий Гладков
Владимир Дашкевич
Борис Васильев
Евгений Габрилович
Владимир Валуцкий
Евгений Жариков
Виталий Мельников
Карен Геворкян
Борис Головня
Роман Балаян
Юозас Будрайтис
Владимир Бортко
Эдуард Назаров

Марк Захаров
Людмила Гурченко
Эльдар Рязанов
Никита Михалков
Леонид Ярмольник
Тамара Макарова
Игорь Гостев
Виктор Трегубович
Игорь Гелейн
Евгений Цымбал
Сергей Микаэлян
Александр Прошкин
Игорь Масленников
Григорий Горин
Алексей Герман
Светлана Кармалита
Евгений Леонов
Эльдар Шенгелая
Олег Табаков
Светлана Немоляева
Игорь Кваша
Наталья Фатеева
Борис Хмельницкий
Павел Финн

Наталья Рязанцева
Олег Фиалко
Кирилл Разлогов
Сергей Тримбач
Даниил Дондурей
Виктор Олендер

Вера Васильева
Владимир Довгань
Павел Коган
Ирина Рубанова
Анатолий Борсюк
Борис Савченко

Михаил Беликов
Алексей Учитель
Юрий Богомолов
Борис Берман
Сильвия Сергейчикова

а также многие другие кинематографисты, среди которых редакция журнала ИСКУССТВО КИНО в полном составе.

Сбор подписей продолжается...

МОСКВА. КРЕМЛЬ

Г.И. Янаеву
В.С. ПАВЛОВУ

Кинематографисты страны признают незаконным отстранение от власти Президента СССР М.С.Горбачева, создание ГКЧП, а также все изданные им постановления, в том числе о введении Чрезвычайного Положения. Мы требуем:

1. Восстановления в должности законно избранного Президента СССР.

2. Роспуска всех незаконно созданных органов государственного управления, и прежде всего ГКЧП.

3. Отмены чрезвычайного положения и восстановления демократических норм жизни общества.

4. Немедленного созыва чрезвычайного съезда народных депутатов СССР.

Конфедерация Союзов кинематографистов СССР.

Председатель - Д.ХУДОНАЗАРОВ

20 августа 1991

Президенту РСФСР

ЕЛЬЦИНУ Б.Н.

Председателю СМ РСФСР

СИЛАЕВУ И.С.

И.О.председателя ВС РСФСР

ХАСБУЛАТОВУ Р.И.

Союз кинематографистов Москвы и РСФСР, насчитывающие в своих рядах более 4000 тысяч человек, полностью поддерживают позицию Российского правительства и Президента РСФСР Б.Н.Ельцина.

Присоединяемся к требованию о немедленном созыве Чрезвычайного Съезда народных депутатов СССР и выступления на нем законно избранного Президента СССР М.С.Горбачева.

Требуем сохранения законно избранной власти России в лице Президента, Верховного Совета и Совета Министров РСФСР.

Требуем вернуть свободу средствам массовой информации.

Попрание демократии не может быть оправданным никакими причинами внешнего и внутреннего характера.

Не сомневаемся, что все деятели культуры страны и мира проявят солидарность в борьбе за демократию и свободу.

Союз кинематографистов РСФСР

Союз кинематографистов Москвы

Президенту РСФСР Б.Н.ЕЛЬЦИНУ
Председателю СМ РСФСР И.С.СИЛАЕВУ
и.о.Председателя Верховного Совета РСФСР
Р.И.Хасбулатову

Возмущены действием группы лиц, осуществивших антиконстуционный переворот.

Требуем выступления Президента СССР М.С.Горбачева по Телевидению перед народом страны.

Требуем немедленного созыва Чрезвычайного Съезда народных депутатов СССР.

Требуем вернуть свободу средствам массовой информации.

Требуем сохранения законно избранной власти России в лице Президента, Верховного Совета и Совета Министров РСФСР.

.....

По поручению правления ленинградской организации Союза кинематографистов, киностудий "Ленфильм", "Голос", "Ладога", "Нева", "Петрополь", "Троицкий мост", "Вармалей", "Канар", Творческая мастерская первого и экспериментального фильма

Ежемесячный журнал
Конфедерации Союзов
кинематографистов СССР
Учредители: Конфедерация
Союзов кинематографистов
и трудовой коллектив
журнала «Искусство кино»
Выходит с января 1931 года

Главный редактор
Щербаков К. А.

Редколлегия
Абдрашитов В. Ю.
Бланк Б. Л.
Вайсфельд И. В.
Гелейн И. И.
Гельман А. И.
Герасимов А. Н.
Герман А. Ю.
Голдовская М. Е.
Гребнев А. Б.
Григорьев Е. А.
Гукасян Ф. Г.
Гульченко В. В.
(первый зам.
главного редактора)
Гурченко Л. М.
Дмитриев В. Ю.
Донец Л. С.
Ибрагимбеков Р. И.
Игнатьева Н. А.
(зам. главного
редактора)
Караганов А. В.
Карахан Л. М.
Левин Е. С.
Мащенко Н. П.
Медведев А. Н.
Мурса Л. Г.
Норштейн Ю. Б.
Рубанова И. И.
Савицкий Н. В.
Саканян Е. С.
Синельников В. Л.
Стишова Е. М.
Сулькин М. С.
(ответственный
секретарь)
Толстых В. И.
Уралов О. В.
Фомин В. И.
Франк Г. В.
Шенгелая Э. Н.
Шепотинник П. Г.
Шинарбаев Е. Б.

ИСКУССТВО КИНО

11 91

Содержание

Вопросы и мысли

3 **Александр Гельман.** Август

Мемуары и публикации

6 **Федор Степун.** Бывшее и несбывшееся

Pro и contra

18 **Владимир Сорокин.** Иллюзии души и реалии духа

Аспект

22 **Владимир Паперный.** Культура «Два»

Кинематограф 90-х.

Разборы и размышления

38 **Н. Сиривля.** «Темные силы нас злобно гнетут»
47 **Леонид Гуревич.** На перепутье

„ИК". Избранная проза

58 **Т. Конвицкий.** Малый апокалипсис

Аспект

85 **Станислав Рассадин.** Машинка со свистом

Диалог с читателем

90 **Толстый.** Нарушение жанра

Кинематограф 90-х.

Разборы и размышления

92 **Елена Плахова.** Поминки по детской кровинке
96 **Михаил Гуревич.** По мотивам фактуры или по легенде мотива
103 **Андрей Шемякин.** Достоевский — не в меру

Мир души

108 **В. В. Зеньковский.** Проблема красоты в миросозерцании Достоевского

„ИК". Избранная проза

117 **Евг. Харитонов.** Один такой, другой другой
120 **Евг. Харитонов.** В холодном высшем смысле

Теория, история

126 **Г. Чухрай.** Личность
134 **В. Наумов.** Форс-мажорные обстоятельства в правительственном туалете в Доме приемов на Ленинских горах во время встречи партии и правительства с интеллигенцией

Мемуары и публикации

137 **Илья Вайсфельд.** ... Ликвидируется партия

Памяти товарища

139 **А. С. Вескер**

За рубежом

Мемуары и публикации

140 **Цара Леандер.** А там сидел Геббельс

Американская панорама

146 **А. Дорошевич.** Джек Николсон, или Возвращение клоуна
155 **М. Трофименков.** Дэвид Линч: по ту сторону кича
158 **Петр Шепотинник.** Еще вчера
164 **Пресс-бюро «ИК»**

Иллюзион

170 **Нина Цыркун.** «Гражданин Кейн»
173 **Досье «ИК»: Майя Коморовска, Ив Монтан, Грета Скакки, Дастин Хофман**
175 **Фильмография**

In this issue:

Alexander Gelman about August coup **(p. 3)**
Historical notes by Fyodor Stepun **(p. 6)**
Young philosopher Vladimir Sorokin about today's spiritual situation in Russia **(p. 18)**
Vladimir Paperny about Soviet architecture **(p. 22)**
Crisis of mythology in Soviet cinema **(p. 38)**
Modern documentary cinema **(p. 47)**
The end of "Mini Apocalypse" by Tadeusz Konwicki **(p. 58)**
Polemical notes by Stanislav Rassadin **(p. 85)**
Fate of Russian emigration **(p. 90)**
Review of the film "The Tale of Unextinguished Moon" **(p. 92)**
Alexandr Kuprin and Fyodor Dostoyevsky on the screen **(pp. 96, 103)**
To the 170th anniversary of Fyodor Dostoyevsky **(p. 108)**
Yevgeny Kharitonov. "One Guy, Another Guy" **(p. 117)** Diary **(p. 120)**
To the 90th anniversary of Soviet film director Ivan Pyriev **(pp. 126, 134)**
Memoirs of Ilya Vaisfeld **(p. 137)**
Zara Leander's memoirs **(p. 140)**
Jack Nickolson **(p. 146)**
David Lynch **(p. 155)**
Belgrade's FEST-91 **(p. 158)**
Press-office of "IK" **(p. 164)**
Dossier "IK" **(p. 173)**
Filmography **(p. 175)**

© Журнал
«Искусство кино», 1991

Художественный редактор
Мишунина Л. В.
Корректор Элькина Г. Г.

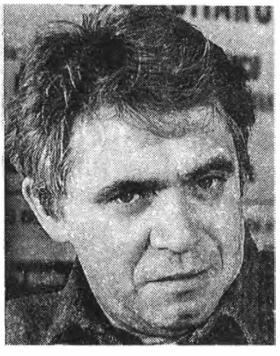
Адрес редакции:
125319, Москва, А-319
ул. Усиевича, 9.
Телефон: 151-02-72
Сдано в набор 6.09.91
Подп. к печати 11.10.91
Формат бумаги 70×100 1/16
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Таймс.
Печать офсетная.
Печ. л. 11, 25,
усл. печ. л. 15, 65, уч-изд. л. 17, 6,
усл. кр.-отт. 17, 91
Тираж 50000. Заказ 1069
Цена 1 руб. 30 коп.
Ордена Трудового
Красного Знамени
Чеховский полиграфический
комбинат
Государственной ассоциации
предприятий, объединений и
организаций полиграфической
промышленности «АСПОЛ»
142300, г. Чехов Московской области
Издание Конфедерации Союзов
кинематографистов

Фото и адреса актеров
редакция не высылает

Рукописи не рецензируются
и не возвращаются

Александр Гельман

Август



Вечером 19 августа, часов в девять, закончив дела в редакции запрещенных «Московских новостей», а дела эти главным образом заключались в принятии обращения учредителей газеты в связи с военным переворотом и в организации выпуска листовок, которые расклеивались по всей Москве, Егор Яковлев и еще несколько человек, включая меня, решили поехать к Белому дому.

Пейзаж и атмосфера у Белого дома уже описаны и показаны во всех подробностях. Недавно я получил письмо из Израиля от одной молодой женщины, в прошлом преподавательницы вуза. Она пишет, что, когда смотрела 20 августа в Хайфе репортажи о защитниках Белого дома, «плакала и гордилась тем, что я родом из России». Я могу засвидетельствовать — готовность пожертвовать жизнью во имя свободы ощущалась на баррикадах не как трагическая обреченность, а как радостный порыв осуществленной, состоявшейся человеческой солидарности. Это было чувство особое, ничего подобного я никогда прежде не испытывал. Насколько отвратительными и отталкивающими были физиономии, шеи и щеки путчистов, когда показали их пресс-конференцию, настолько прекрасными и незабываемыми были молодые лица защитников Белого дома.

Еще в редакции я договорился по телефону с Бурбулисом, что зайду к нему. (Мы подружились два года назад, когда я приезжал в Свердловск, но с тех пор, как он стал работать в Белом доме, виделись редко.) Яковлев днем уже побывал в Белом доме, видел что там и как, ему не хотелось подниматься, и мы условились, что, пока я навещу Бурбулиса, он сделает полный круг вокруг здания и мы через тридцать-сорок минут встретимся в том же месте, где расстались. Чтобы на его машине поехать домой. Однако ни через тридцать минут, ни через час я не вернулся. Оказавшись в Белом доме, я уже не мог оттуда уйти, остался до утра.

Я вышел из лифта на пятом этаже, в том отсеке здания, где располагались основные службы президента, кабинета самого Ельцина и других руководителей России. Бурбулиса на месте не оказалось. В приемной было много людей, здесь ожидали молодой священник, два немолодых казака, журналисты, у двери в кабинет дежурил рослый парень с автоматом. Помощники и секретари Бурбулиса беспрерывно звонили, передавали новые указы и распоряжения Ельцина, принимали информацию с мест. Через раскрытое окно, снизу доносился голос Беллы Курковой, которая объявляла по местному радио, что сейчас к защитникам Белого дома обратится писатель Юрий Карякин... Нако-

нец, появился Бурбулис — усталый, осунувшийся, с тысячью дел и забот в голове, тем не менее приветливый. Мы поздоровались, он кивнул на автоматчика, развел руками — дескать, видишь, до какой жизни я дошел: личная охрана.

Кабинет Бурбулиса был одним из главных штабов организации обороны Белого дома. За проведенную здесь ночь я повидал почти всех руководителей России за исключением разве что Ельцина. Сюда заглядывали все знаменитости демократического движения, лидеры левых партий. Перечисление фамилий заняло бы целую журнальную страницу, поэтому не буду этого делать. Назову только тех, кого хорошо знаю, кто находился в этом кабинете все время, всю ночь,— Карякин, Полторанин, Травкин, Логунов, Лопатин, Цалко. Часто заглядывали Белла Куркова, Юрий Рыжов. Несмотря на нескончаемый поток людей, здесь ни на минуту не прекращалась серьезнейшая работа по изучению, анализу складывающейся и все время меняющейся обстановки, по выработке, как правило, не одного, а нескольких вариантов предложений, решений, разного рода тактических и стратегических идей.

Будет или не будет предпринят ночью штурм Белого дома — был главный вопрос, который всех волновал и на который никто не мог с уверенностью ответить. Генерал Кобец, самый крупный военачальник Белого дома, зайдя к Бурбулису, сказал, что если они не предпримут штурм в эту ночь, то можно считать, что они проиграли,— время будет упущено. Он сказал, что скорее всего события можно ожидать между тремя и четырьмя часами ночи...

Когда-нибудь я опишу во всех мельчайших подробностях это ночное бдение в кабинете Бурбулиса. Теперь же я хочу поделиться лишь некоторыми личными ощущениями и переживаниями той ночи, с 19 на 20 августа, когда еще никто даже подумать не мог, что через полтора дня с ГКЧП будет покончено.

Там, в Белом доме, в ту ночь мне стало вдруг отчетливо ясно, какое именно преступление содеяли путчисты. Эти люди, эта кучка посредственностей, возомнив, что они владеют истиной, что они знают, как и куда надо вести народ, совершили государственный переворот, пытаясь всем навязать свои узенькие, убогие идеалы и оценки, свои солдафонские представления о добре и зле. О том, что их притязания или их критерии могут быть несостоятельными, им даже в голову не приходило. Это был акт беспредельной самоуверенности, наглого большевистского высокомерия. Ведь при всех тяготах и трудностях нашей жизни высочайшим благом было то, что не стало насилия немногих над многими, что есть свобода слова, мысли, что впервые избрали президентом России того, кого хотело большинство. Но для них все это ничего не значило, ноль. Вы даже представить себе не можете, как остро в ту ночь там, в Белом доме, ощущалась вся наглость этих ничтожеств, всего этого режима, который виноват уже хотя бы тем, что сделал возможным, чтобы люди с такими незначительными мозгочками были в состоянии так о себе думать, мнить, до такой степени не видеть себя со стороны.

Там, в Белом доме, в ту ночь мне вдруг стало совершенно ясно, что они опоздали. Конечно, они не могли исчезнуть с исторической сцены незаметно, рассеяться, как туман, как дым. Они не могли вдруг испариться. Они должны были дать отпор, дать бой, генеральное сражение. Но когда они, наконец, на это решились, оказалось, что это уже поздно. Они никак не могли понять, что же им мешает, почему у них дрожат руки, почему подкашиваются ноги — а это было потому, что они опоздали. Слава богу, опоздали. Слава их глупости, недальновидности. Слава Горбачеву, потому что как бы мы ни относились к нему, к его манере маневрировать и манипулировать, мы должны все же признать, что именно благодаря его искусному маневрированию и манипулированию они оттягивали свой удар и, в конце концов, не успели, опоздали. Слава Ельцину, потому что хотя они и опоздали, они по глупости своей об этом знать не могли, они не догадывались об этом, и поэтому нужен был Ельцин, который ткнул их мордами в тот факт, что они опоздали.

Там, в Белом доме, в ту ночь я себя спрашивал: кто они, эти молодые ребята на баррикадах у Белого дома? Почему они здесь? Кто мы сами такие, сидящие всю ночь в кабинете Бурбулиса? Что мы тут делаем? Кто такой Бурбулис? Кто такие его помощники, его охранники? Что они защищают? Что они сохраняют? И я догадался, в чем дело. Все дело в том, что все мы были владельцами, собственниками. Вот почему мы находились вокруг или внутри Белого дома. За шесть лет перестройки мы успели стать собственниками, и мы пришли защищать нашу собственность — нашу свободу. Пусть еще неполную, еще урезанную свободу, но уже многообещающую, уже прельстительную, уже дорогую, как сама жизнь. Но если бы люди к 19 августа обрели в собственность не только свободу, но и экономические, материальные ценности, движимость и недвижимость, тогда бы на баррикадах собрались не десятки тысяч, миллионы

москвичей. Тогда бы этому ГКЧП путч мог бы только присниться в страшном сне, о котором они постарались бы забыть сразу же, как проснулись. Ведь все эти уродства, все эти организации-аббревиатуры, наподобие ГКЧП, ЦК КПСС, ДОСААФ, ВЛКСМ и прочие в этом ряду, все это есть не что иное, как порождения несуверенной, бесхозной, ничейной, так называемой государственной, собственности. Этого величайшего обмана и самообмана всех времен и народов. Бедная, бедная Россия, как она клюнула семьдесят четыре года назад на эту удочку, на этот крючок и как ей теперь приходится его выхаркивать с кровью...

Там, в Белом доме, в ту ночь я увидел новую политику и новых политиков — основу, фундамент российской демократии. Это было другое, новое поколение, обладающее другой ясностью, другой четкостью ви́дения. Новое, системное, неотягощенное предрассудками мышление этому новому поколению политиков дается без натуги, как нечто само собой разумеющееся. Деление общества на антагонистические непримиримые классы или на русофилов и западников вызывает у них усмешку. Для них это мировоззрение с белой бородой, то есть нечто безнадежно устаревшее. Их подход к обществу структурен — все можно изменить, переделать, пересоставить, перемонтировать. Неделима лишь личность индивидуума. Они принимают решения по сложнейшим проблемам, хорошо подумав, но быстро. Быстро думать хорошо — это для моего поколения нечто чуть ли не аморальное, а для них это уже нормальное требование к кадрам. Я должен со всей ответственностью сказать: если те, кто начал государственный переворот, оказались во многих отношениях не готовыми к собственной затее, то те, кто его сокрушал, кто ему противостоял, к своей роли, к своей работе были вполне и хорошо подготовлены. Они были подготовлены уже тем, что у них было уверенное, обоснованное ви́дение перспективы движения общества. Для меня в определенной мере был неожиданным переход ряда офицеров, генералов армии и КГБ на сторону Ельцина, а они не только были уверены, что это возможно, но знали, как этому помочь, как подтолкнуть. Угадывание, разгадывание планов противника, его сильных и слабых сторон, направленность его возможных рассуждений по поводу того или иного события — все это в штабе Ельцина осуществлялось с очень высокой степенью точности. Конечно, были и ошибки, промахи, но их здесь быстро признавали и исправляли. Именно в ту ночь, с 19 на 20 августа, я впервые ощутил уверенность в том, что преобразования в России уже необратимы.

Теперь, когда все позади, мы знаем, что самой опасной и трагической была не эта, а следующая ночь, когда был отдан приказ взять Белый дом, когда погибли трое его защитников. Даже 21 августа утром и позже, до обеда, тревога не покидала страну... Но это теперь, а тогда, мы, проведшие ту, первую ночь в Белом доме, полагали, что она была самой трудной, решающей и что с наступлением рассвета опасность пошла на убыль. Тем более что генерал Кобец, утром снова заглянув к Бурбулису, уверенно подтвердил свой ночной прогноз: «Все,— сказал он,— раз они этой ночью не решились, они уже не решатся никогда». Нам с Юрой Карякиным передалась эта уверенность генерала, поэтому, когда мы в начале седьмого вышли из Белого дома, настроение у нас было приподнятое. Мы были оба довольны, что провели эту ночь здесь, пережили то, что пережили. «Нам здорово повезло»,— сказал Карякин, и я был с ним согласен. Мы шли по направлению к гостинице «Украина», продираясь через узкие проходы в баррикадах. Озябшие защитники Белого дома тулились друг к другу, грелись у костров. А мы с Карякиным шли себе, не торопясь, и рассуждали о том, что мы уже старые люди, что пора нам уже завязывать с политикой и ночевать дома, а не шляться ночами по баррикадам. Конечно, мы слегка ерничали, «шутковали», но одно соображение было серьезное. Мы говорили о драме несовпадения текущей исторической эпохи с биографией нашего поколения: эпоха только начинается, а мы заканчиваем. Мы говорили о том, что это особая и немаловажная забота и работа человека — закончить, завершить свою жизнь достойно. Мы говорили о культуре старости, о культуре ухода и не заметили, как переключились с ухода отдельных людей из жизни на уход из истории, прогнивших политических систем.

Я оглянулся. Прекрасная площадь перед Белым домом была в нескольких местах завалена ржавыми металлическими фермами, битыми помятыми троллейбусами, старыми самосвальными кузовами и бог весть еще чем. Неподалеку на обочине стояли четыре танка, четыре стальных робота, развороти́вших гусеницами часть тротуара. Прямо на проезжей части — мусор, острые мокрые картонные коробки, какие-то гнилые дыни. А из поджидавшей кого-то легковой машины неприятный голос диктора зачитывал очередное распоряжение ГКЧП.

Социализм уходил из истории гнусно, уродливо.

Федор Степун

Бывшее и несбывшееся

Октябрь

Монументальность, с которою неистовый Ленин, в назидание капиталистической Европе и на горе крестьянской России, принялся за созидание коммунистического общества, сравнима разве только с сотворением мира, как оно рассказано в книге Бытия.

День за днем низвергал он на взбаламученную революцией темную Россию свое библейское: «Да будет так».

Да будут солдаты дипломатами, и да заключают они на собственный риск и страх перемирие с неприятелем...

Да будут рабочие контролерами промышленности: пусть раскрывают торговые книги фабрикантов, пусть сами устанавливают размеры производства и цены на фабрикаты.

Да будут бедняки хозяевами земли.

Да перейдут помещичьи земли в распоряжение земельных комитетов.

Да будут народы России хозяевами своей судьбы: если им мало самоопределения в пределах России, пусть отделяются от нее.

Да будут школьники хозяевами школы: пусть их коллективной воле подчиняются учителя и родители: в детях, а не в стариках залог счастья грядущего мира.

Да будут художники глашатаями будущего.

Да здравствуют футуристы, ломающие старые формы искусства, как революция ломает формы старого быта.

Да не будет Бога, да не будет церкви, да будет коммунизм.

Декреты оглашались один за другим, но коммунизма не получалось.

В ответ на ленинские «да будет так» жизнь отвечала не библейским «и стало так», но всероссийским «и так не стало». Перенесенное в плоскость человеческой воли творчество из ничего не созидало новой жизни, а лишь разрушало старую.

Увидав это и испугавшись сделанного, большевики решительно переменили курс. Как бы вспомнив победоносцевское: «Россию надо подморозить», они отказались от своего анархо-коммунистического законодательствования и повели энергичную борьбу за централизацию и бюрократизацию власти. [...]

В Москве появились всевозможные «главбумы», «главлесы», «главсахары» и так далее. Власть волостных земельных комитетов была сильно урезана. Власть в школах была возвращена учителю-коммунисту, а в армии комиссару и красному офицеру. Национальностям, входящим в состав России, было объявлено, что самоопределяться вплоть до отделения могут только свободные, то есть управляемые коммунистическими советами народы. Практически это означало, что отделяться от РСФСР имеют право лишь те национальности, которым и в голову не может прийти отделиться от Красной Москвы. За желающими же отделиться нациями это право признано быть не может, так как принцип интернационала не совместим с пережитками мелкобуржуазного национализма.

Под знаком этой своеобразной, но вполне последовательной, с большевистской

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 1991, № 10.

точки зрения, логики большевики и начали свое кровавое собирание грозившей распасться России, оправдывая своей политикой мудрое слово Жореса, что малая доля интернационализма удаляет от национализма, а большая — возвращает к нему.

Нельзя сказать, чтобы новая, бюрократически централизованная система управления устраивала бы жизнь лучше анархо-коммунистической. На починку сарая мужику в «Главлесе» было еще труднее получить тесу, чем в «Волисполкоме». Бумага «Главбумом» отпускалась исключительно на партийную литературу. О сахаре в России в те времена никто и не мечтал.

Управу на продолжавшую произвольничать местную власть в высших инстанциях можно было найти только тому, у кого в Москве были личные или партийные связи. Людям без связей лучше было и не соваться в центр, так как вокруг «красных» председателей всевозможных «главков», красных директоров и даже красных писателей и ученых сразу же начала слагаться такая густая атмосфера интриг, доносов, шпионажа и взяточничества, что было трудно дышать и страшно двигаться. Со дня на день креп террор, людей преследовали не только за их деяния и мысли, но и за их бездейственное, немое бытие. Смертные приговоры выносились и приводились в исполнение не в порядке наказания за преступление, а в порядке ликвидации чужеродного и потому не пригодного для социалистического строительства материала. Помещики, буржуи, священники, кулаки, белые офицеры так же просто выводились в расход, как в рационально поставленных хозяйствах выводится в расход одна порода скота ради выведения другой.

Под угрозою этого хладнокровного, рационального террора во всей непролетарской России начался небывалый по своим размерам процесс внутреннего и внешнего перекрашивания в защитный цвет революции.

Тысячи и тысячи людей, насильнически выгнанных революционным законодательством и произволом масс из своих помещичьих усадеб, городских особняков и даже скромных интеллигентских квартир, бросали вместе с накопленным добром и весь свой миросозерцательный багаж, дабы хоть кое-как устроиться под спасительной крышей марксистской идеологии. Толпы этих обнищалых, внутренне неприкаянных переселенцев заполняли собою в качестве служащих, а зачастую даже и руководителей всевозможные советские учреждения, придавая жизни неуловимо призрачный, двоящийся характер. Охваченные со всех сторон партийным шпионажем, эти новоявленные «товарищи» легко запутывались в нем и, спасая себя, выдавали других. Нет сомнения, что безликий и вездесущий шпионаж был самою страшною стороною террористической системы большевизма. Сердце каждого человека билось не в собственной груди, а в холодной руке невидимого «чекиста».

Несмотря на этот ужас, в нашей советской жизни первых лет было нечто по своей значительности, весомости, а минутами даже и просветленности решительно несравнимое со всем, что мы переживали до революции в России и после нее в Европе. Быть может, В. В. Розанов наиболее точно указал на это ни с чем не сравнимое, назвав свои записки о советской жизни «Апокалипсисом нашего времени». Действительно, в первые годы большевистской революции во всех кругах было чувство, что старый мир кончился и что на смену ему идет новое и небывалое.

Для коммунистов кончилась «предыстория» и началась история, кончилось царство буржуазии и началось царство свободы, в которое они, следуя известному слову Маркса, стремились не постепенно перейти, а мгновенно «перебросить».

Антибольшевистской Россией события воспринимались, конечно, иначе. Православному сознанию и исповедничеству большевизм представлялся не началом истории, а ее концом, не утреннею звездою грядущего светлого царства, а вечернею зарею запутавшегося в грехах мира. Многие ощущали Ленина анархистом и ждали Божьего суда. В гонимых церквах звучало «покайтесь», и в сердцах, наперекор творящемуся ужасу, крепла вера в новое небо и новую землю.

Неравная борьба этих в духе непримиримых, но в жизни сложно переплетавшихся апокалипсисов определяла собою и внешний быт и внутренний смысл эпохи. Марксистская эсхатология злобно разрушала привычную жизнь и изо дня в день изменяла и перепластовывала древний образ России. Христианская, поскольку у нее хватало сил, осмысливала это разрушение углубленным созерцанием его, неведомого большевикам, сверхисторического смысла.

Насколько страшны были первые годы революции классоненавистническим растлением общества и революционным перекрашиванием России, настолько же значительны

они были тем, что все вещи, чувства и мысли начали постепенно обнаруживать свой удельный вес, входить в истину своей сущности, своего подлинного значения. Не только верующим, но и неверующим становилась понятной молитва о хлебе насущном, так как вся Россия, за исключением большевистской головки, ела свой ломоть черного хлеба как вынутую просфору, боясь обронить хоть крошку на пол. Тепло, простор, уют исчезли из наших квартир, но в новых, часто убогих убежищах глубже ощущалось счастье иметь свой собственный угол, крышу над головою. Маленькие железные печурки, по прозванию «буржуйки», вокруг которых постоянно торчали холод и голод, благодарно и первобытно ощущались почти что священными очагами жизни. По всей линии разрушающейся цивилизации новый советский быт почти вплотную придвигался к бытию. Становясь необычайным, все привычное своеобразно преображалось и тем преображало нашу жизнь. Сквозь внешнюю оболочку вещей всюду видимо проступали заложенные в них первоидеи. Насаждая грубый материалистический марксизм, большевики вопреки своей воле возрождали платонизм и прежде всего, конечно, в сфере внутренней жизни. [...]

Распознавание сущности становилось жизненною необходимостью для каждого из нас, потому что на каждом перекрестке стояла судьба, потому что каждый поворот означал выбор между верностью себе и предательством себя.

В нашей внешней до убожества упрощенной жизни в те дни на каждом шагу совершались сложнейшие нравственные процессы, руководить которыми не могли ни привычные точки зрения, ни унаследованные нормы. Чтобы устоять, чтобы оградить себя от самого страшного, от гибели души и совести, надо было иметь живые, неподкупные глаза и владеть даром интуитивного распознавания «духов». Жизнь на «вершинах» становилась биологическою необходимостью; абсолютное «бытие» передавало быть возвышенным предметом философского созерцания и поэтического вдохновения, с каждым днем оно все больше становилось единственно возможною опорою нашей каждодневной жизни. Без веры в свой долг, в свою звезду, в свою судьбу, в Бога нельзя было трястись в тифозном вагоне за хлебом для стариков и детей, нельзя было быть уверенным, что близкий человек не предаст тебя на допросе и что ты сам скорее умрешь, чем предашь его.

Так всякий час, всякий взор, всякий жест наполнялись предельною серьезностью и первозданным значением.

Это вынужденное восхождение душ — о, конечно, не всех, но тех, в которых спасалась душа России — к вечным ценностям глубже всего свершалось в Москве, которая отнюдь не была только грязным и разваливающимся, но и совершенно фантастическим городом, в котором призрачно переплетались все времена и пространства русской истории. [...]

За годы военного коммунизма всего не хватало в Москве. Люди тысячами умирали с голоду, от тифа и «испанки». Очереди на гроба были так же длинны, как на хлеб. Только одного было вдоволь — трупов в анатомическом театре. По свидетельству известного врача, у большинства из них были прострелены затылки.

Таков был апокалиптический круг, в котором протекала наша жизнь. Описывая ее, я в дальнейшем буду сознательно оставлять в тени ее кровавые ужасы. Ужасами теперь никого не удивишь: подлинный инфернальный ужас нашей нынешней жизни в том и заключается, что мы окончательно перестали ужасаться творящемуся в мире безумию.

Величайшая разница между национал-социалистической и большевистской революциями заключается в том, что национал-социалисты все заранее продумали, большевики же в техническом отношении переворота не подготовили. Национал-социалисты пришли к власти с готовыми списками министров, гауляйтеров (губернаторов) и всех остальных более или менее важных государственных чиновников и партийных руководителей. В портфелях этих будущих правителей задолго до переворота лежали детально разработанные планы постепенных мероприятий по переустройству либерально-парламентарного государства в однопартийную диктатуру вождя — Гитлера. Революционный беспорядок длился в Германии всего только несколько дней. С тревогою «древнего хаоса», которая охватила Россию осенью 1918 года, немецкий беспорядок не имел ничего общего. Это был тот простой профессиональный беспорядок, что неизбежен на всякой фабрике во время расширения дела и установки новых машин. Наскоро установив свои идеологические двигатели и повсюду проложив свои узкоколейные организационно-административные рельсы, национал-социалисты так быстро вынесли сор и вымели двор, что приехавшему извне

человеку никак нельзя было догадаться, что в Германии только что произошла величайшая революция. [...]

В насквозь проорганизованном гитлеровском государстве властям все до последней мелочи было видно и слышно. В России же, благодаря недохвату пригодных для управления людей, долгое время царил такой хаос, в котором осмотрительному человеку было возможно укрыться от глаз ЧК.

Удайся Ленину сразу же на немецкий лад прозрачно заморозить Россию, никому из помещиков, буржуев и политических противников большевизма не удалось бы пережить первого периода революции. Спасибо марксизму за его теорию необходимого разрушения буржуазно-государственного аппарата. Не последуй Ленин этому учению, ему было бы легче скрутить непокорную Россию. Но он последовал. Сразу же разрушил недоразрушенные Временным правительством учреждения и принялся все строить заново. Наскоро созданный им партийно-государственный аппарат работал решительно, но технически из рук вон плохо. Его беспомощность и была нашею свободою. Каждую минуту можно было быть ни за что расстрелянным, но одновременно было возможно безнаказанно не исполнять прямых приказаний власти. [...]

Неналаженность партийно-государственного аппарата создавала иллюзию возможности распоряжаться своею судьбою. В зиму 1919-го, 1920-го года, после жестокого уплотнения квартир, которое в большинстве случаев означало вселение в каждую семью по шпиону, и национализации торговли, жизнь всей внебольшевистской Москвы окончательно замерла: уже никто никуда не рвался и никто ничего не решал. Все, как мыши, сидели в захлопнувшихся мышеловках и с замиранием сердца ждали того часа, когда кухарка, уже ставшая, согласно ленинской формуле, «министром внутренних дел», ошпарит их кипятком и выбросит на помойку.

Говоря о жалком остатке свободы, которым мы первое время пользовались в большевистской Москве, я сознательно не касался вопроса о свободе печати. Этой свободы беспорядком не объяснишь: ведь газеты и журналы не прятались в подполье, а открыто выходили с разрешения или, по крайней мере, с допущения власти. Казалось бы, чего проще: взять и запретить всю антибольшевистскую печать. Большевики этого не сделали. Почему?

Ответа на этот вопрос, думается, надо искать в том, что такие мероприятия, как отмена частной собственности, расширение меньшинственного права на самоопределение, вплоть до выделения из состава Республики и демобилизации русской армии в самый разгар германского наступления, с передачей защиты русской революции немецкому пролетариату, ощущались большевиками подлинным революционным творчеством, мужественным «отречением от старого мира». В удушении же печати не было ничего нового, ничего революционного и парадоксального. Закрывая газеты, большевики не могли не чувствовать, что они возвращаются в ненавистный им старый мир, и это в глубине души было им, быть может, все же неприятно. Дух творческого радикализма и рассекающей жестокости был им исконно свойствен, скудный же дух реакции завладевал ими лишь постепенно.

Утверждение наших либералов и социалистов, что дух большевизма с самого начала был духом реакции, социологически, конечно, не верно. Несомненно, большевики войдут в историю наследниками Великой французской революции, а не наследниками романтически-националистической реакции против нее, как властители фашистской Италии и национал-социалистической Германии. В том, что большевики во Второй мировой войне оказались на стороне западных демократий, есть безусловно своеобразная историческая логика. [...]

Вот выдержка из сохранившейся у меня статьи:

«Отсутствие на Съезде мысли и совести мы еще могли бы простить большевикам. Но отсутствие всякого масштаба — непростительно. У смертного одра (а кто может сомневаться, что Россия при смерти) допустимы, в конце концов, и фигура идиота, т. е. безответственного утописта, и фигура палача. Но решительно невыносимы пустословие, перебранка и те краснозвонные шутовские бубенцы, которыми Троцкий цинически пытается развлечь умирающую Россию».

Дальше идти некуда. Такой свободы слова не существовало даже в свободолюбивейшей веймаровской Германии. В ней, как известно, существовал закон о защите респуб-

лики, не допускавший таких прямых призывов к низвержению господствующего строя, которые поначалу встречались на страницах антибольшевистской социалистической печати. [...]

Зима 1918—19 года была ужасной. В квартиру по всевозможным ордерам въехали неизвестно что собою представляющие жильцы. Самую лучшую комнату заняли наша бывшая горничная со своею дочерью, быстро превратившейся из скромной, услужливой, некрасивой девушки в развязную, напудренную «сов-барку», чувствующую себя не только хозяйкой квартиры, но и всей России. У мамаши с дочкой завелся какой-то шофер, который доставал им все, чего у нас уже давно не было: сахар и пшено, сало и дрова. Дочка стала одеваться как барышня, ей не хватало только «мехового боа», но она была уверена, что шофер и это для нее достанет.

В бывшей столовой поселилась какая-то хромая, растрепанная армянка, вылитая ведьма с Лысой горы. Жить ей было не на что, она у всех нас воровала припасы и жаловалась, что ее обворовывают. Очевидно, она была не совсем нормальна.

В задней комнате изнурительно кашляла неизвестно откуда взявшаяся немка.

Ввиду расхищенности кроватей жильцами, мы с Наташей спали на турецком диване. По ночам в нем пищали крысята. Их старая обалдевшая от голода мать на рассвете подолгу дежурила перед нашим ложем; я бросал в нее башмаками — она скрывалась, но вскоре снова появлялась на том же месте. [...]

«Испанка» немки осложняется воспалением легких. «Испанкой» же в легкой форме заболевает Наташа и в тяжелой — тетя Лида. Сама больная, Наташа ухаживает за двумя больными. [...] Спасти их не удается: сначала умирает немка, а через несколько недель и тетя Лида.

И тут выясняется, что быть похороненным в Советской России гораздо труднее, чем быть расстрелянным.

Чтобы похоронить безродную немку, надо было получить удостоверение о ее смерти у председателя домового комитета, которого никогда не было дома. С удостоверением надо было идти в какие-то учреждения и простаивать там часами для получения разрешения на покупку гроба и права на рытье могилы. Но кто ее будет рыть? Бывший дворник требует или полбутылки водки, или пять фунтов хлеба. Хлеба достать не удается, но через знакомого бактериолога, заведующего лабораторией, достаем спирт. Все это длится несколько дней. В наконец-то добытый гроб мы кладем покойницу с выжранными крысами щеками и обглоданными ступнями...

Когда умерла тетя Лида, гробов уже не было. Гроб смастерили сами из нескольких досок, оторванных от коридорной перегородки [...]

Вспоминая все это, я и поныне, несмотря на то, что живу в Германии, на города которой ежедневно падают сотни тысяч бомб, продолжаю не понимать, как мы могли в зиму 1918-19 года часами биться над расстановкою статистов в массовых сценах и многократно переставлять эмоциональные ударения в софокловском хоре...[1]

Очевидно, ставя людей перед непосильными как будто задачами, жизнь отпускает им необходимые для их преодоления силы.

Удивительнее всего было то, что мы в театре не только с увлечением работали, но подчас шумно и беспечно веселились, устраивая литературно-музыкальные вечера на манер знаменитых капустников Художественного театра. На этих вечерах бывал Луначарский. Появлялся он в роскошной, очевидно, только что полученной по ордеру, меховой шубе. Барственная шуба весьма шла ему: распахнутая, она складно свисала с его плеч, придавая своим темно-бурым воротником колоритную интересность его рыжеватой голове. Комиссар хорошо сознавал это и явно любовался собою. Сие невольное самоупоение делало его счастливым, а потому и мягким в обращении с нами, его подчиненными. В театре Луначарский чувствовал себя, что называется, вполне в своей тарелке, если не считать того, что сан комиссара социалистического правительства, побуждавший его ко всякому женскому имени прибавлять нелепое «товарищ» — «товарищ Нина, товарищ Белевцева», явно мешал пышности его цветения на наших вечерах. Было комично, но и трогательно видеть, как этот «сан»

[1] В это время Ф. Степун по личному распоряжению Луначарского работал идейным руководителем Государственного показательного театра.— Ред.

холодящим изолятором не вовремя прослаивался между нежно розовеющей щечкой актрисы и козлиною бородою комиссара. Луначарский не только ухаживал, но и ораторствовал. Надо сказать, что речи и беседы этого типичного bohemien были остроумны, а часто и содержательны. В них чувствовались природная артистичность, большая для советского сановника терпимость и разносторонняя начитанность.

Помню, как на диспуте в театре Корша, разбирая только что прошедшую «с блестящим успехом» пьесу Луначарского, я откровенно говорил о том, что как ни старался автор внушить публике любовь к выведенной им идейной женщине пролетарского происхождения, ему это не совсем удалось, и, конечно, лишь по той причине, что его бессознательная симпатия была на стороне ее буржуазной соперницы.

— Смотря пьесу,— говорил я не без ядовитости,— публика безусловно чувствовала, с какой радостью автор-социалист забежал бы к буржуазной прелестнице: перед тем как ввести в ее будуар своего героя.

То, что, отвечая мне, Луначарский, которому я был, в конце концов, обязан и своею должностью и своим освобождением от военной службы, не позволил себе ни малейшего комиссарского нажима на мою совесть, я ему ставлю в большую заслугу. Ничего подобного Геббельс никогда не позволил бы драматургу своего берлинского театра. Но, конечно, толерантность и мягкость Луначарского не распространялись на политические вопросы. Это угнетало меня и заставляло избегать встреч с ним вне служебной обстановки. Лишь раз ужинали мы с ним вместе у талантливого человека и незадачливого драматурга, Волькенштейна. Вечер прошел мирно и оживленно. И все же я возвращался домой с чувством стыда за совершенное мною предательство своей сущности. От вторичного приглашения на вечер с Луначарским я потому отказался. [...]

Весной 1919 года мы решили порвать с Москвой, окончательно перебраться в Ивановку и войти в трудовую коммуну. [...]

Ко времени нашего переезда в Ивановку, в деревне уже народилась новая психология. Марксистская теория расслоения крестьянства на кулаков, середняков и бедноту было одинаково популярна как на кулацких верхах, так и на бедняцких низах.

Зажиточные мужики и тяготеющие к ним середняки, возмущенные безвозмездным отобранием лошадей в Красную Армию (вместо денег выдавали талоны), непомерными штрафными обложениями и запретом вольной покупки хлеба, что для нашей местности, промышлявшей главным образом сеном и углем, означало голод, молчали, но затаенно готовились к отпору.

Поначалу среди верхушки кулаков были надежды на Белое движение, но после многих возмущенных рассказов отпускных красноармейцев, что Деникин не только «против коммунистов и жидов, но и за помещиков, которым возвращает землю», наступило горькое разочарование. Такой оборот дела никому не нравился и ни в чьи расчеты не входил. Оставалось надеяться на свои силы, но все сознавали, что сил нет, и куражились разве только в пьяном виде. По мнению разоткровенничавшегося со мною в пьяном виде кулака Туманова, восстание можно было бы сразу поднять, если бы не была отменена винная монополия.

— Дайте мне,— горячился он,— перепоить наш уезд, и я вам всех товарищей в три дня топорами перебью, да и ружьишки найдутся... Ну, а в трезвом виде не осилить. Малодушен народ, темен, да и согласия в нас нету. Беспортковая сволочь вся к товарищам тянет, и кругом шпики. А впрочем, мы еще посмотрим, чья возьмет. Потягаемся... Вот с нас, кулаков, по десяти тысяч единовременно содрали, а мы опять обернулись, не хуже людей живем. [...]

Присматриваясь к нашим кулакам, я не мог не любоваться их кипучею энергией, работоспособностью, мужеством, смекалкой и тою особою русской ловкостью, с которою они играючи справлялись со своею трудною и опасною жизнью.

В большевистских кооперативах нельзя было достать ни капли керосина, ни щепотки соли, в лавке же Фокина, кроме птичьего молока, все было, конечно, лишь для своих. Сколько ни реквизировала власть лошадей, Колесников как из-под земли доставал новых. «Да откуда ты их берешь, Козьма Алексеевич?» — спрашивал я его.— «Как откуда,— отшучивался он,— очень просто: у меня по весне кошка ожеребилась»...

Как ни преследовала власть за самогон, трактир Лукина процветал на славу; да как ему было и не цвести, когда в чистой горнице ночи напролет кутили ставленники власти.

Тут были и водка, и вина, и колбасы, и сардины. Тут же работала и черная биржа. За шубу или кольцо Лукины в любое время могли отпустить мешок муки или завернуть несколько фунтов масла. Пользовались лукинским посредничеством и окрестные помещики, и голодающие горожане. [...]

Состав первого «волисполкома» (волостного исполнительного комитета), с которым нам пришлось иметь дело, был в социальном отношении невероятно пестр, но в психологическом — своеобразно однороден. Тут были и бедняки, и богатеи, и свои люди, и пришлый элемент. Но всех этих людей объединяла одна черта. Все это были горячие, беспокойные души, которым по разным причинам было одинаково тесно в жизни. Среди них мне вспоминаются, кроме Колесникова, желтолицый слесарь, вылеченный толстовцами от запоя, какой-то татуированный матрос, вероятно, ставленник уезда, и весьма странный городской человек с пронырливым бритым лицом старого капельдинера.

Возглавлял эту своеобразную компанию брат нашей бывшей горничной, хорошо мне известный Свистков, любивший выпить и поиграть на гармони. До войны Свистков считался последним человеком в деревне, но с фронта вернулся героем, с двумя Георгиями на груди. Лицо у Свисткова было самое обыкновенное, только глаза были необыкновенно грустные и «с сумасшедчинкой».

Ко времени нашего переезда в Ивановку он уже слыл грозою всей волости. Никитины с волнением ждали его к себе: помилует ли как трудовой элемент, или погонит как господ? Посещение сошло благополучно. Прискакав как-то под вечер на реквизированной в Муратовских «Холмах» кобыле, Свистков лишь для «проформы», как он выразился, обошел наши поля и огороды и, явно наслаждаясь своею властью и великодушием, милостиво заявил, что нас не тронут, так как мы «поняли знамение времени».

Через несколько недель мы узнали, что Свистков повышен по должности и переведен в уезд. В Знаменке пошли совершенно невероятные, как нам казалось, слухи о фанфаронстве, самодурстве и садистической жестокости Свисткова, в частности об его расправе в Ракитине с приговоренными революционным трибуналом к расстрелу кожевенниками и хлеботорговцами.

Прибыв во главе красноармейского отряда в Ракитино, уже выпивший Свистков распорядился согнать на площадь не только осужденных, но и их родственников. Когда перепуганные люди были собраны, он приказал размостить часть площади и вырыть могилы. С воплем бросившимся к ногам его лошади людям он заявил, что зароет их живьем, если они не перестанут выть и причитать. Оторопелый народ молча принялся за работу.

Когда казнь была закончена и площадь снова замощена, Свистков выстроил родственников в шеренгу, форсисто подъехал к ним с поднятым револьвером и, прокричав какой-то коммунистический бред, медленно отъехал со своим отрядом к трактиру, откуда до утра слышались гармоника и песни.

Это было поздней осенью. А ранней весною, возвращаясь порожняком из Москвы, куда ездил продавать солому, я повстречался с каким-то, показавшимся мне знакомым мужиком, бившимся над тяжелым возом дров. Мартовское шоссе было уже в просовах, и тощая, выбившаяся из сил лошаденка не могла сдвинуть воза. Я слез помочь и увидел Свисткова.

— Здравствуйте, Свистков.

— Здравствуйте, товарищ Степун.

— Никак опять крестьянствуете?

— А что прикажете делать?

— Да ведь слышно было, вы в большие люди выходили?

— Выходили, да не вышли: не нашего это ума дело.

— Что так?

— Да без ума-то я немножко неловко проворовался, да и столько греха за службу на душу взял, что и не знаю, как отмаливать. Про Ракитино чай слыхали?

— Как не слыхать.

Мы сдвинули воз и расстались. Подавая Свисткову руку, я странным образом не испытывал особой неприязни к нему. Спровоцировала жизнь, и потерял человек свое подлинное лицо; вкрутился в какую-то дьявольскую фантасмагорию. Мало ли что может случиться с душою человека, в особенности в революционную бурю? [...]

За три года нашей жизни в деревне психология советской Москвы претерпела ряд существенных изменений. Не входя в подробности социологического анализа, можно, думает-

ся, все же сказать, что все они в конечном счете объясняются двумя причинами: крушением надежд советского правительства на близость коммунистической революции в Европе и полной победой советских армий над Белым движением.

При таком положении вещей большевикам ничего не оставалось, кроме временного приспособления к буржуазной Европе (в партии, вероятно, уже назревала мысль о нэпе), а подсоветским гражданам — кроме окончательного приспособления к большевикам. Этой психологией вынужденного приспособленчества как в рядах коммунистической партии, так и в рядах ее непримиримых врагов быстро разлагались последние остатки героического периода революции и одновременно провокационно выращивался тленный дух лицемерия и предательства своих убеждений. Всюду начиналась игра в поддавки с циничной улыбкой и камнем за пазухой.

Пока еще длился бойкот советской власти со стороны антисоветской общественности, каждому из нас было до некоторой степени ясно, кого он имеет перед собой: тайного союзника или открытого врага. С прекращением бойкота эта ясность начала постепенно затемняться. После победы Красной Армии над генералом Врангелем она совсем исчезла из жизни, повсюду разлилась муть. Самым стойким людям, которые в надежде, что скоро все же что-то изменится, не шли ни на какие компромиссы, не оставалось ничего, как идти на службу к «товарищам»: «кто не работает, тот не ест», а работать, кроме как в советских учреждениях, было негде.

Самою тяжелой стороной советской служебной монополии было то, что, в отличие от буржуазных «кровопийц», большевики экспроприировали не только физическую силу человека, но и все его верования и убеждения: находясь на советской службе, все должны были притворяться убежденными коммунистами. Все это и делали, но за быстро и небрежно нацеленной коммунистической маской скрывались очень разные люди, а потому и разные способы приспособления.

Не дай Бог было в Совете нарваться на честного ренегата, на вчерашнего социал-демократа, эсера или монархиста, перешедшего к большевикам. В прошлом человек цельных и честных убеждений, такой ренегат не переносил лицемерной раздвоенности сознания, а потому не за страх, а за совесть старался как можно плотнее присосать к своему честному лицу по нужде надетую маску. Занимая ответственный пост, такая, окончательно потерявшая себя «светлая личность» всем своим бытием и поведением старалась себя и других убедить, что в переходные эпохи человеку необходимо менять свои убеждения, так как нет ничего более бессмысленного, как, проиграв битву, воинственно размахивать бутафорским мечом.

Добиться от такого человека каких-либо послаблений было совершенно невозможно, так как всяким послаблением он ослаблял себя.

Живя в Советской России, я понял, что в смутные и лживые эпохи всякий принципиальный морализм, всякая законническая честность ведет прямым путем к жестокости и даже подлости.

Еще опаснее, хотя иной раз и выгоднее, было попасть в руки «оборотня». Ренегатов было в России немного: примитивный морализм не в русской природе, зато оборотни вертелись повсюду. В противоположность ренегату, оборотень — человек многомерно-артистического сознания. Поклонение новому не требует от него отречения от старого. Разнообразные жизненные обличия он так же легко совмещает в себе, как актер разные роли. С большевиками он большевик, с консерваторами — консерватор. С первыми он проливает кровь, со вторыми — слезы. И то и другое в одинаковой степени лживо, но искренне. В отличие от ренегата, некогда смотревшего на мир правым глазом, а ныне смотрящего левым, оборотни всегда смотрят на мир с перемигом: левым глазом подмигивают правому, а правым — левому. Двоя своей раскосостью мир, оборотень двоящимся у него перед глазами миром все глубже раздваивает свою душу. Он легко обещает просителю всякое содействие и может при случае показаться душевным человеком, но верить ему нельзя: придя в назначенный срок за ответом, ты иной раз рискуешь нарваться в твоем вчерашнем покровителе на стопроцентного большевика, который не преминет выместить на тебе минуту безответственной снисходительности. [...]

Большие события часто подкрадываются неслышною поступью; вдруг пересекают доро-

гу. Так случилось и с нами. [...] Отстояв в Московском Земотделе Ивановку[2], мы с Наташей рассчитывали на первую, после революции, спокойную зиму.

Но вот кто-то случайно принес с почты письмо от моей сестры из Москвы. Сестра писала, что в нашей комнате был обыск, но что, кроме журнала с портретом Керенского и моей статьи, ничего предосудительного не нашли; после обыска ее и некоторых жильцов допрашивали о том, у кого мы с Наташей бываем, приезжая в Москву, и кого принимаем у себя.

В приписке сестра сообщала, что такие же обыски были за последние дни произведены у целого ряда философов и писателей, что по Москве ходят слухи, будто бы «религиозников» и «идеалистов» будут в ближайшее время высылать за границу, скорее всего в Германию.

Через несколько дней пришел вызов в ЧК. Сразу же почувствовалось: что-то переломилось в жизни, что-то кончилось и что-то началось, но что? Как ни заманчива была высылка в свободную Европу, она все же не радовала. За годы революции душа крепко привязалась к Ивановке, к дому, к саду, ко всем ее обитателям, с которыми было столько пережито тяжелого и страшного, но и радостного, светлого. Был я также почему-то уверен, что если вышлют, мы по возвращении не застанем в живых ни моей матери, ни Наташиных родителей.

Возникали и другие вопросы: разве можно верить ЧК. Разве можно знать, не сознательно ли пущен слух о высылке, чтобы вынудить откровенные признания; да и зачем высылают? Быть может, предложат взять на себя некоторые обязательства по научно-философской защите Советов перед общественным мнением Европы? Да и всех ли выпустят? Быть может, Бердяева, Булгакова, Франка в самом деле отправят за границу. При своем ярко антисоветском настроении, они все же никогда действенно не боролись с большевизмом, только писали против него; но выпустят ли меня?

По приезде в Москву я в первый же день случайно встретился с Николаем Александровичем Бердяевым. Наскоро поздоровавшись, он взволнованно, но скорее радостно, чем устрашенно, сообщил мне, что подготовляется высылка за границу целого ряда религиозных философов, экономистов-кооператоров и еще некоторых, в наших кругах мало кому знакомых лиц. Лично ему известно, что кроме него на допрос в ЧК уже вызваны Сергей Николаевич Булгаков, профессора Франк и Ильин, Букшпанн и Гольдштейн, но что последние два, кажется, не хотят ехать и, возможно, добьются разрешения остаться в Москве. О том, что вызываюсь, а потому, вероятно, высылаюсь и я, Николай Александрович еще не знал. Когда я сообщил ему, он посоветовал зайти к приват-доценту Мише Гольдштейну, который располагает, как он слышал, некоторыми дополнительными сведениями. Идти за этими сведениями, однако, не понадобилось. На следующее утро уже вся Москва знала подробности: и то, кто высылается, и то, что в немецком посольстве уже получены визы, и даже то, какие высылаемым будут предложены вопросы на допросе в ЧК. Отправляясь на Лубянку, я таким образом, уже знал, что буду, по всей вероятности, спрошен: 1) о моем отношении к советской власти, 2) к учению Карла Маркса и Ленина, 3) к смертной казни и 4) к эмиграции. Сведения эти были весьма утешительны: анкетно-идеологический допрос был лично для меня гораздо менее опасен, чем расследование моего социального происхождения и политического послужного списка в годы войны и революции: тут я мог бы легко попасть в очень затруднительное положение. [...]

В переднюю ЧК странным и по нынешним временам непонятно либеральным образом впустили вместе со мной и не вызываемую на допрос Наташу.

По истечении каких-то сроков ко мне подошли два вооруженных человека и предложили последовать за ними.

Меня вели очень долго. Мы из третьего этажа спускались на второй и из второго снова подымались в третий; мне казалось, что мы по нескольку раз в разных направлениях проходили мимо одних и тех же дверей. Очень хотелось спросить, с чего это мы крутим по лабиринтам, но я воздержался: лица моих спутников не располагали к интимной беседе.

В конце концов, меня привели в небольшую комнату, из которой я не раньше, как часа через два, попал в соседнюю, где за канцелярским столом сидел довольно простоватый человек лет тридцати, с вялым лицом, слегка вьющимися волосами и, как впоследствии выяснилось, с раненною на войне ногою. Какой-либо неприязни ко мне, видимо, не испытывал.

[2] Имеется в виду полученная отсрочка о принудительном выселении из родового имения Ивановка.— Ред.

После обыкновенного установления дат рождения, происхождения и образования он подал мне лист, на котором были напечатаны три вопроса, мне уже известные: 1) каково ваше отношение к советской власти, 2) каково ваше отношение к смертной казни и 3) каково ваше отношение к эмиграции?

Дух, стиль и до некоторой степени даже содержание ответов мною были уже продуманы. Я решил отвечать вполне откровенно, но мягко, без задора и каких бы то ни было резкостей, не как политический борец, каким я себя после провала Февраля уже не считал, а как пассивный, но честный и неподкупный созерцатель происходящих событий.

Придерживаясь такого решения, я и написал:

1) как гражданин Советской федеративной республики, я отношусь к правительству и всем партиям безоговорочно лояльно; как философ и писатель, считаю, однако, большевизм тяжелым заболеванием народной души и не могу не желать ей скорого выздоровления;

2) протестовать против применения смертной казни в переходные революционные времена я не могу, так как сам защищал ее в военной комиссии Совета рабочих и солдатских депутатов, но уверенность в том, что большевистская власть должна будет превратить высшую меру наказания в нормальный прием управления страной, делает для меня всякое участие в этой власти и внутреннее приятие ее невозможным;

3) что касается эмиграции, то я против нее: не надо быть врагом, чтобы не покидать постели своей больной матери. Оставаться у этой постели естественный долг всякого сына. Если бы я был за эмиграцию, то меня уже давно не было бы в России.

Не помню, чтобы мои ответы вызвали какое-либо неудовольствие или удивление со стороны следователя, если он вообще таковым был. Кажется, лишь по долгу службы он предложил мне без всякого внутреннего участия в деле два дальнейших, уже устных, вопроса — о моем отношении к марксизму и о задаче русской интеллигенции.

Как помнится, ответ мой сводился к тому, что я уже и тогда думал о марксизме и что сейчас о нем думаю: «Капитал» Маркса представляет собою остро продуманный и в общем верный социологический анализ капиталистического строя Европы, но превращать социологическую доктрину марксизма в применимую ко всем временам и народам историософскую доктрину нет никакого смысла и основания. В России марксизм победил, впрочем, не как отвлеченная философская доктрина, но как захватившая народную душу лжевера. Задача русской интеллигенции распутать эту путаницу. Верить надо в Бога, а не в Карла Маркса; марксистским же анализом исторических грехов капиталистического строя надо пользоваться для построения свободолюбивого социалистического общества.

Может быть, я ошибаюсь, но мне показалось, что мои мысли пришлись по вкусу моему следователю. Что-то промелькнуло между нами, что-то сблизило даже и к концу допроса мы уже довольно дружелюбно беседовали о фронте и о трагедии солдатской революции. Расстались мы настолько «дружественно», что следователь попросил меня прислать ему мою только что вышедшую книгу «Письма прапорщика-артиллериста», что я и исполнил ради предосторожности за несколько часов до выезда за границу. Книжку свою я даже надписал.

Кто был мой следователь — я не знаю, но что в Советской России были когда-то возможными такие следователи, мне теперь почти что не верится. Если бы я прочел описание моего допроса в книге известного мне автора, я, наверное, подумал бы, что автор скрытый «большевизан».

По окончании допроса мне были для подписки предъявлены два документа. В одном говорилось о том, что в случае нелегального возвращения в РСФСР я подлежу высшей мере наказания. Во втором ставился вопрос: предпочитаю ли я ехать на свой счет или, как говорилось в старину, на казенный. Над первым документом думать было нечего, и я его сразу же подписал. Второй таил в себе ряд подводных камней. Хотелось, конечно, ответить, что поеду на свой счет, так как не было твердой уверенности, что казна благополучно довезет меня до Берлина, а не затеряет где-нибудь по пути. Но как писать «на свой счет», когда в кармане нет ни гроша? Подумал, подумал и написал: «на казенный». Прочитав мой ответ, следователь деловито сообщил, что ввиду моего решения ехать на средства государства, я буду пока что препровожден в тюрьму, а впоследствии по этапу доставлен до польской границы. Услыхав это, я взволновался:

— Простите, товарищ, в таком случае — еду на свой счет. Я думал, что вы повезете меня на средства государства, а вы хотите так устроиться, чтобы моя высылка не стоила вам никаких средств. Это дело совсем другое.

— Ну, что же,— благожелательно отозвался следователь,— если хотите ехать на свой, то

так и пишите. Вот вам чистый бланк, но только знайте, что, собираясь ехать на свои деньги, вы должны будете подписать еще бумагу, обязующую вас уже через неделю покинуть пределы РСФСР.

Делать было нечего, и я подписал. [...]

Узнав, что все оказалось правдой, что я действительно высылаюсь за границу, что мы, может быть, уже через две недели окажемся в Берлине, Наташа странным образом не обрадовалась, а лишь успокоилась: что высылают — грустно, но что не ссылают, конечно, счастье; за границей не надо будет ежедневно бояться доносов, тюрьмы и ссылки. В таких раздвоенных, почти что растерянных чувствах пришли мы к себе и стали считать, сколько нам необходимо денег на выезд и сколько мы можем выручить от продажи вещей, которые все равно нельзя будет везти. Разрешалось взять: одно зимнее и одно летнее пальто, один костюм и по две штуки всякого белья. Вот и все. Даже нательные кресты надо было снимать с шеи. [...]

Как мы ни считали, как дорого в мечтах ни продавали что можно было продать (мою и Наташину шубы, пары три стоптанных валенок, сажень сухих дров), было ясно, что обернуться своими силами нам будет невозможно, что надо занимать деньги, но где и у кого? Вопрос казался почти неразрешимым, во всяком случае, неразрешимым в тот короткий срок, который нам оставался до обязательного выезда. Надо было прежде всего во что бы то ни стало продлить этот срок. Сообразив, я решил на следующий же день отправиться в немецкое посольство, рассказать все как есть и слезно просить, чтобы мне до тех пор не давали визы, пока я не скажу, что могу ехать. В посольстве меня очень любезно принял некий доктор Г. Выслушав меня, он тут же вызвал начальника канцелярии и отдал ему распоряжение о задержке моей визы. [...]

Прощаясь с доктором Г. и сердечно благодаря его за сочувствие, я вдруг увидел за его спиной зеленые холмы Оденвальда и стены Гейдельбергского замка. В эту же минуту доктор Г. превратился в молодого студента корпоранта, с которым мы встречались на лекциях историка Маркса. За минуту совсем чужие друг другу, мы вдруг стали старыми знакомыми: начали вспоминать знаменитых профессоров и отыскивать общих знакомых среди студентов. Оживившийся доктор Г. предложил мне на следующий же день зайти поужинать и побеседовать о Гейдельберге.

Войдя в сопровождении почтительного лакея в теплую, светлую, заново отделанную гостиную, я не без некоторого удивления почувствовал, до чего я отвык от того, что некогда было и моей жизнью, до чего опростился и даже опустился за долгие годы окопного сидения и революционной неприкаянности в холодных, часто угарных комнатах вместе с голодными крысами и деревенскими тараканами. [...]

За столом прислуживала очень приятная, благообразно-кроткая пожилая фрейлин Кант, отдаленный потомок Кенигсбергского философа, что было и приятно и все же как-то неловко. После ужина мы перешли в кабинет. Появились вино, сигары, по комнатам поплыл синий, ароматный дым, в камине затрещали дрова, и у всех до некоторой степени обострились мысли и развязались языки. Меня обо многом расспрашивали, что иностранцам казалось необъяснимым и даже невероятным. Я отвечал не без некоторой, уже вошедшей в плоть и кровь осмотрительности, но все же честно и откровенно, удивляясь тому, что где-то в мире есть еще такие люди, которым, не зная их ближе, можно без опаски высказывать свои мысли, веря, что они на тебя не донесут. Это было для меня совершенно новое и очень значительное переживание. За оживленными разговорами в немецком посольстве я впервые за свою советскую жизнь понял, что живу в тюрьме, где перешептываются и перестукиваются лишь близкие друг другу родственники и друзья, естественно считающие всех остальных людей за потенциальных врагов и предателей.

Придя домой, я подробно рассказал Наташе о проведенном в посольстве вечере. Снова проговорив всю ночь, мы под утро решили, что, как ни грустно покидать свое и своих, Россию и Ивановку, нам надо все же искренне благодарить судьбу за то, что перед нами распахнулись двери тюрьмы, что мы уже дышим воздухом свободы, без которого жить нельзя. С таким переломом в настроении, с таким если и не обрадованным, то все же утешенным сердцем, я на следующий день с новыми силами приступил к отысканию средств на выезд. [...]

Когда все подлежавшие продаже вещи были наскоро за бесценок спущены на Сухаревке, а деньги и паспорта лежали уже в кармане, мы с Наташей поехали в Ивановку. Ярко помня до сих пор все мелочи нашего отъезда из Ивановки на войну, я лишь смутно вспоминаю прощание перед отъездом за границу. Может быть, это объясняется тем, что образы, наполняющие душу, вытесняются из нее лишь другими и более яркими образами. Со словом «война» я не связывал никаких конкретных представлений; войны, идя на войну, перед собою не видел, она была не образом перед глазами, а мелодией. Забытое же слово «Европа», вдруг громко про-

изнесенное судьбою, с такою силою всколыхнуло в душе спавшие в ней образы, что настоящее как-то побледнело и рассеялось.

Боль разлуки, конечно, была, но не очень сильная. В те годы можно было еще переписываться с оставшимися, и оптимисты надеялись, что мы скоро вернемся, кое-кто из домашних даже советовал Наташе не раздавать заготовленных на зиму запасов муки, крупы, дров — самим пригодится, когда вернемся, ведь самый длинный срок административной высылки, указывали оптимисты, три года. Когда я на это отвечал, что при большевиках мы вряд ли вернемся, а они могут продержаться еще очень долго, надо мной смеялись. [...]

День нашего отъезда был ветреный, сырой и мозглый. Поезд уходил под вечер. На мокрой платформе грустно горели два тусклых керосиновых фонаря. Перед неосвещенным еще вагоном второго класса уже стояли друзья и знакомые. Помню мучительную сложную боль этого прощального часа. [...]

Раздается второй звонок. Последние объятия, поцелуи, рукопожатия. Мы уходим в вагон и подходим к нераскрывающемуся окну. За грязноватым стеклом в уже густом вечернем сумраке лишь смутно виднеются знакомые лица. Еле различая их очертания, я все же как-то угадываю выражения их лиц и даже слышу, как мне по крайней мере кажется, слова прощания...

Быть может, мы на том свете будем без уст говорить друг с другом и без глаз смотреть друг на друга...

Третий звонок, свисток. Поезд вздрагивает и трогается. За окном тянутся цепи облезлых товарных вагонов; они скоро кончаются, вот уже плывут дома, улицы. Поезд ускоряет свой ход; мимо нас бегут поля, дачи, леса и, наконец, деревни одна за другой, близкие, далекие, черные, желтоглазые, но все одинаково сирые и убогие в бескрайних осенних полях...

Под окном мелькает шлагбаум. Куда-то вдаль, под темную лесную полосу отбегает вращаемое движением поезда, черное среди только что выпавшего первого снега шоссе... Вдруг в сердце поднимается страшная тоска — мечта, не стоять у окна несущегося в Европу поезда,

22 ноября закончился 26-й год пребывания за границей высланных из России ученых и общественных деятелей. Несколько человек из нас уже умерло на чужбине. В лице отца Сергия Булгакова и Николая Александровича Бердяева «первопризывная» эмиграция понесла тяжелую утрату.

Вернется ли кто-либо из нас, младших собратьев и соратников, на родину — сказать трудно. Еще труднее сказать, какою вернувшиеся увидят ее. Хотя мы только то и делали, что трудились над изучением России, над разгадкой большевистской революции, мы этой загадки все еще не разгадали. Бесспорно, старые эмигранты лучше знают историю революции и настоящее положение России, чем иностранцы. Но, зная прекрасно политическую систему большевизма и ее хозяйственное устройство, ее громадные технические достижения и ее непереносимые нравственные ужасы, ее литературу и науку, ее церковь, мы всего этого, по-настоящему, все же не чувствуем; зная факты и статистику, мы живой теперешней России перед глазами все же не видим. В голове у нас все ясно, а перед глазами мрак.

За последние годы из этого мрака вышли нам навстречу новые, взращенные уже Советской Россией люди. Будем надеяться, что они, если мы только не оттолкнем их от себя и поможем им преодолеть свою «окопную» психологию, помогут нам разгадать страшный облик породившей и воспитавшей их России.

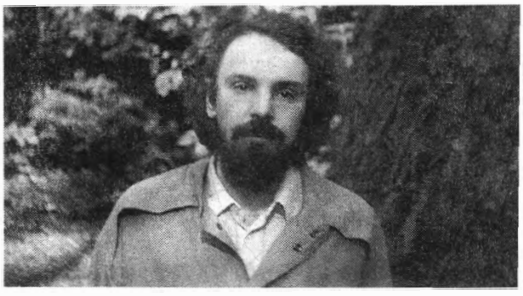
Каюсь, иногда от постоянного всматривания в тайну России, от постоянного занятия большевизмом в душе подымается непреодолимая тоска и возникает соблазн ухода в искусство, философию, науку.

Но соблазн быстро отступает. Уйти нам нельзя и некуда.

20 декабря 1948 г.

Владимир Сорокин

Иллюзии души и реалии духа



В последние годы нет, как мне кажется, вопросов более животрепещущих, чем духовные.

Еще каких-нибудь пять лет назад духовным почиталось любое явление культурной жизни, существовавшее наперекор официальным запретам, коих было неисчислимое множество; ныне запреты сняты, и хлынувший поток «духовности», надо признаться, ошеломил всех нас, включая, кажется, и тех, кто более всего требовал их снятия. Нас не удивляет уже чередование в некоторых популярных телепрограммах выступлений православных священников и экстрасенсов, иных из которых впору считать наследниками Гришки Распутина; не удивляет и соседство иконы с авангардистским произведением искусства из гвоздей или духовных песнопений с «тяжелым металлом». И не в том вовсе нелепость ситуации, что явления эти стоят в одном ряду на телевидении (любое явление культуры имеет, разумеется, право на экранное время в соответствующей программе), а в том, что и в сознании рядового советского телезрителя они также оказываются на одной полке с надписью «духовность».

Приходится признать печальный факт: годы запретов сделали «среднего советского человека» весьма неразборчивым в духовной пище: не потому ли в последнее время у нас в центре культурной жизни оказались авангардная живопись и рок-музыка — то, что весь цивилизованный мир считает сегодня если не эрзацкультурой, то во всяком случае маргинальными слоями культуры? То, что на Западе было модно двадцать лет назад, наш зритель открывает для себя сегодня. То же и в жизни духовной: города наводнены многочисленными новоявленными «учителями», готовыми по сходной цене научить кого угодно чему угодно; тому, чему любой элементарно образованный и честный наставник учит немногих отобранных учеников по меньшей мере 2—3 года (например, приемам точечного массажа или магического лечения), многие московские кооперативы готовы обучить всех желающих за 2—3 месяца. Запад пережил этот бум в середине семидесятых; сейчас, похоже, и он пошел там на спад. В этом увлечении отошедшей модой явный признак провинциализма — духовный же провинциализм можно определить как отсутствие традиции.

Владимир Сорокин родился в 1962 году, окончил Университет дружбы народов, историко-филологический факультет, занимается философскими и теологическими проблемами, преподает в огласительной школе (подготовка к крещению, обучение основам христианской веры) в церкви Иоанна Предтечи что на Пресне. В «Искусстве кино» печатается впервые.

Традиция подлинная и мнимая

Традиция и традиционализм становятся ныне предметами, весьма опасными для рассмотрения,— берущийся за такое рассмотрение рискует получить ярлык «консерватора». И все же вопрос остается: что есть традиция в духовной культуре? Сегодняшние авангардисты часто отождествляют традицию с академизмом, имея в виду прежде всего пресловутый «советский академизм» — порождение официальной культурной политики недавнего прошлого. Авангардное искусство противопоставляется ему как символ духовной свободы, как поле для неограниченного самовыражения — и тем самым подчеркивается роль авангарда как извечного выразителя духовной и творческой свободы, каким он признавался еще в начале нынешнего века. Но так ли все однозначно? История авангарда, например художественного (особенно — в области живописи), началась в России с началом века; но наряду с «левым искусством» существовали еще символизм и традиционное «академическое» направление. Бурный взлет «левого искусства» приходится на начало советского периода русской истории; до 1917 года оно оставалось на периферии культурной жизни. Сформировавшийся в конце двадцатых — начале тридцатых годов «классический авангард» не без помощи властей вытеснил и символизм, и «классический академизм», на который ополчились (вполне, впрочем, справедливо) «новые авангардисты» наших дней. История эта столь поучительна, что хотелось бы на ней задержаться подробнее.

«Левое искусство» было в значительнейшей степени вскормлено символизмом. Символ как явление духа был предметом исследования символистов; тот же символ, с точки зрения формы,— область «левого искусства». Символисты стремятся увидеть в символе живую духовную основу

искусства; «левые» стремятся разъять саму плоть видимого образа. Но если символисты находят за видимой плотью символ как душу образа, то «левые» не ищут за нею ничего, кроме самой плоти, которую и исследуют весьма увлеченно и в известном смысле плодотворно. Но могут ли такие исследования породить «новое искусство»? Очевидно, нет, ведь искусство — это прежде всего именно жизнь, но не в том, разумеется, смысле, какой вкладывали в это понятие штатные соцреалисты, а в высшем, духовном смысле. Между тем известно крайне пренебрежительное отношение «левых» к традиционной культуре, достигшее пика в 20-е годы, когда проводимая ими культурная политика фактически поддерживалась властями. Внимание к материи в ущерб духу, к плоти в ущерб душе — такова была вообще советская политика во всех областях жизни, потому-то и исследования «левых», связанные с «плотью» художественного образа, были весьма кстати. Но уже в 30-е годы, с окончательным укреплением тоталитарного режима, даже и такие художественные поиски стали считаться идеологически вредными. Вот тогда-то и родился пресловутый «советский академизм». Но родился он не на пустом месте, а вырос, как это ни парадоксально, из «классического» советского авангарда. Разъятая авангардистская плоть художественного образа была вновь соединена пришедшими им на смену «мастерами» соцреализма; но соединение это было искусственным и бездушным. В годы, когда советская идеология, постепенно вырождаясь, стала терять былую власть над душами, авангардизм возродился, но это был уже не тот авангардизм. Он и не мог быть тем — ведь тот авангард исследовал живую плоть образа, которой у сегодняшних авангардистов в распоряжении далеко не так много: ведь те авангардисты впитали в себя традиции классического академизма, нашим же современникам пришлось довольствоваться «советским академизмом».

Так, парадоксальным на первый взгляд образом полная свобода творческого самовыражения разрушает сама себя, порождая при этом такие одиозные проявления культуры, как «советский академизм». Авангард, как символ духовной свободы, делается внутренне противоречивым. Наиболее естественным объяснением этому кажется факт «отталкивания» «левого искусства» начала века от классического искусства: когда последнее оказалось разрушенным, авангард утратил точку духовной опоры. Авангард есть прежде всего отрицание традиции, и, когда отрицаемое гибнет, тот же самый авангард порождает «эрзацтрадицию» — как новую точку опоры, разумеется, не равноценную прежней, но находящуюся к авангарду в том же отношении, что и прежняя. Нет нужды указывать, что отрицатель, живущий своим отрицанием, не может быть свободен от того, что он отрицает; но ничто не может помешать ему взрастить себе иллюзию свободы. Великая цель — сокрушение всех и всяческих идолов — сама может стать (и, как показала история, часто действительно становится) идолом, требующим себе едва ли не большего поклонения, чем свергаемые кумиры. Так находит себе еще одно подтверждение древняя мудрость: не может быть свободен тот, кто полагает основание своей свободы во внешних обстоятельствах. Внутренняя же свобода никогда не связывалась с сокрушением внешних идолов — в искусстве ли, в религии или в политике,— ибо всякое низвержение мстит за себя. Желание разрушить кумирню соседа есть прежде всего признание собственной внутренней несостоятельности и собственного страха,— у которого, как известно, глаза велики, и разрушенная кумирня со всеми своими идолами восстает из праха в чудовищно увеличенных размерах и искаженных формах — подобно мертвецу, вставшему из могилы, и горе тогда слабой и боязливой душе!

Итак, не разрушение прежнего, но обретение внутренней свободы — в этом основа основ духовной жизни и духовной культуры. Но в каком отношении находится она с традицией? Обретение душою внутренней свободы есть акт мистический, есть выход на ту вертикаль, что соединяет душу с породившим ее Богом. Такой акт мистического богопознания оказывается обычно результатом долгого пути сокровенного богоискательства. Оно, разумеется, в каждом случае сугубо личностно и индивидуально; но много раз пройденный путь становится все же с каждым разом более знакомым, открывая всякий раз новому путнику неведомые повороты. Это практическое знание духовного пути к Богу и, следовательно, к истинной внутренней свободе и составляет ядро духовной традиции. Ею, разумеется, можно пренебречь: но нельзя пренебречь самим путем, ибо это было бы равнозначно отказу от возможности обрести свободу духа. Если же такой отказ все же стал фактом, то на место свободы духа придет ее иллюзия. Иллюзия эта может прийти в форме медиумических «откровений». Но в любом случае такая иллюзия превратится в идола, лишающего душу внутренней свободы. Может сложиться даже целая традиция поклонения любому из этих идолов,— и идолов и традиций таких существует в наши дни великое множество. Сокрушение этих идолов и разрушение связанных с ними традиций кажется великой задачей и оборачивается великим соблазном.

Воспитание души

В наши дни, говоря о духовности, имеют в виду прежде всего самовыражение. Понятие это весьма обширно и, в сущности, несколько странно. Что может означать это «самовыражение» и где его границы? Вряд ли бы нашелся сегодня кто-нибудь, кто стал бы ратовать, к примеру, за вседозволенность в сфере политической жизни: между тем во многих областях жизни духовной эта вседозволенность называется «самовыражением» и поощряется. Вряд ли также найдется человек, который рискнул бы взяться за работу, которую никогда прежде не делал, или сознательно отказался бы от выработанных веками приемов своего ремесла. Во многих же областях духовной жизни «свежий взгляд» и необремененность даже элементарными навыками владения инструментом становятся условием все того же пресловутого «самовыражения». Между тем духовная традиция предполагает не столько самовыражение, сколько самовоспитание души, что отнюдь не одно и

то же. Душа, обращенная к Богу, совершает немалое усилие для того, чтобы познать Его. Двойственность человеческой души с древнейших времен была предметом размышления мудрецов. «Познай себя» — эта древняя мудрость предполагала с самого начала не только интеллектуальный аспект, но также и духовно-нравственный. Самопознание было во все времена не просто самонаблюдением, но и самосозиданием души. Здесь именно лежит различие между раскаянием и покаянием.

Раскаяние — это горькие сожаления об испорченности собственной души и о невозможности что-либо с этим поделать, это глубоко проникшее в душу отчаяние. Покаяние предполагает прежде и более всего надежду на возможность исправления этой испорченности через обращение души к Богу. «Верую, Господи, помоги моему неверию!» — в этом возгласе одновременно боль душевная и надежда на исцеление. Здесь речь идет не о самовыражении, не о том, чтобы открыть миру те глубины, которые надлежит видеть только Богу, но о том, чтобы духовный Свет просветил глубины душевные, в которых царит мрак. И лишь после того очищения, которое производит Бог в душе человеческой действием Своего света, она открывается миру, и это откровение полагает начало созиданию истинной культуры. Истинная культура не самовыражение, но духотворчество.

Духовная традиция издавна накапливала драгоценные крупицы опыта такого духотворчества. Просвещение души было целью духовного воспитания. Просвещенная душа не знает темных глубин бессознательного. Мера осознания есть одновременно и мера свободы. Для Платона и для неоплатоников полное просветление души было состоянием запредельным, «сверхумным экстазом». Полное очищение и просветление души было для них возможно лишь в мире духовном, после разделения души и тела. О просветлении души, пребывающей в теле, говорил Будда; но состояние просветленного было столь же запредельно, как «сверхумный экстаз» платоников. Иисус говорил о возможности просветления в мире сем; слова Христа «Царствие Божие внутри вас» связывают высоту Божественного Откровения с глубиной человеческого духа, который есть искра Святого Духа. Движение человечества к духовной свободе завершилось евангельским откровением о том, что небо открылось и мир духовный более не отделен непреодолимой преградой от мира физического. С этого мгновения познание глубин собственной души становится частью великого таинства преображения, одухотворения мирового тела. Так становится возможным истинное духотворчество. Человеческая душа перестает быть просто зеркалом, отражающим лик Бога, и становится алтарем; человек же становится истинным храмом Святого Духа.

Просвещение души есть прежде и более всего избавление ее от иллюзий. Иллюзий этих может быть неисчислимое множество; но все они так или иначе коренятся в глубинах подсознания. Чем живет подсознание? К. Юнг нашел определение первичным психическим реалиям, назвав их «архетипами коллективного бессознательного». Они структурируют поток внешних восприятий, большей частью неосознанно для самого человека. Нечто подобное юнговским архетипам имел в виду Д. Локк, говоря о «врожденных идеях», влагаемых Богом в человеческую душу, и на развитии этих «врожденных идей» полагал он возможным основать нравственное воспитание детей. Сущность этих первоэлементов душевной структуры раскрывает Платон: он говорит об изначально присутствующем в душе человека знании, вынесенном ею перед воплощением из «мира идей», из духовного Космоса — истинной, небесной родины каждой человеческой души. Человек, сотворенный по образу и подобию Божиему,— в этой христианской максиме находится ответ на вопрос о тайне человеческой души, которая одна есть этот образ и это подобие (не будем вдаваться здесь в богословские тонкости и в диспут о терминах «образ» и «подобие»); тело же человеческое есть образ сотворенного Богом мира. Промысел Божий о мире — или, лучше сказать, часть этого Промысла — находит отражение в человеческой душе, составляя ее первооснову. Это отражение и составляет существо «врожденных идей», которые суть действительно отражение — тень идей, живущих в глубине Божественного Разума. Просвещение души оживляет эти тени, и они становятся реалиями духовной жизни, но при этом исчезает бессознательное как сфера человеческой души. «Сверхумный экстаз» неоплатоников, выходящий за верхнюю границу осознания среднего человека, становится осознаваемым; темные прежде глубины подсознания просвещаются Духовным Светом, становясь также частью расширенного сознания. Душа святого, душа бодхисаттвы не знает границ самопознания — она уподобляется Богу в абсолютном знании самой себя.

Но на пути к этому абсолютному знанию встают иллюзии. Иллюзии эти рождаются из глубин подсознания. Тени божественных идей, живущие там, без воздействия на них Духовного Света, так и остаются тенями; жизнь именно этих теней и порождает иллюзии души. Образ мира как театра теней — этот ключевой образ китайской духовной традиции — весьма точно передает отношение к миру среднего человека; призраки, рождающиеся в человеческой душе при совершенно автономной, неконтролируемой сознанием жизни теней душевных формируют, как правило, неосознанно для самого человека картину мира; и подчиняется жизнь этой картины отнюдь не законам мира, но законам театра теней человеческой души. Зная это, китайские мудрецы учились искать за видимым миром невидимое Дао, но и Дао оказывалось при ближайшем рассмотрении чем-то совершенно неуловимым, неосязаемым началом, за которым открывается Великая Пустота буддистов — мир, где исчезают тени и где Божественный Свет непривычному человеческому взгляду кажется тьмою, ибо взгляд теряет привычные, освещаемые обычно этим Светом ориентиры. Но взгляд, привыкший в темноте — к отсутствию теней — и привыкший к чистому Свету, в этой тьме видит Бога. От света — через тьму — к Свету, от слов — через тишину — к Слову — таков путь души человеческой к Богу.

Избавиться от иллюзий нелегко. Первый шаг — освобождение от неконтролируемых эмоций, в ос-

нове которых — страх. Страх этот порождает привязанность к теням собственной души и отождествление с ними своего «я». Всякая попытка бросить на эти тени луч света рождает испуг, связанный с нежеланием расстаться с этим самоотождествлением. Способ избавления от этого страха известен лишь один — в православной традиции он носит название «трезвения». Состояние трезвения означает, что человек готов каждую минуту, каждую секунду дать себе отчет в каждом движении своей души. За избавлением от страха и порождаемых им эмоций следует второй шаг — упорядочение интеллектуальной сферы. Шаг этот означает избавление от комплексов идей, порожденных во взаимодействии архетипов подсознания. На практике появление таких комплексов означает абстрактное (исходящее из набора произвольно взятых положений) теоретизирование и стремление «построить» картину мира исходя из положений собственной концепции. Обуздание этой произвольной игры собственного ratio и составляет сущность второго шага на пути воспитания души. Наконец, завершающий, третий шаг означает научение души непосредственному восприятию духовных реальностей, развитие интуитивного начала и обучение интерпретации данных духовного опыта. Лишь на этом этапе душа человеческая начинает прозревать за Великой Пустотой буддистов Фаворский Свет Христианских Отшельников. Этап этот означает и возвращение души к тому, от чего она прежде ушла,— к эмоциональной и интеллектуальной сфере, но возвращение это наполняет их новым содержанием: на место эмоций приходят чувства, а на место интеллекта — разум. Соединившись с личным духовным опытом, найдя себе основание в интуитивно-мистической сфере, они дают начало мудрости, которая одна есть цель воспитания души.

Крах иллюзий и рождение мифов

Воспитание души требует немало сил; но нет ли другого, более легкого пути? Во все времена находились люди, искавшие его; во все времена поиски эти заводили ищущих в тупик. Некоторое время можно, разумеется, жить иллюзией; но прозрение совершенно неизбежно, и крах иллюзии бывает по большей части процессом мучительным, приводящим к душевному и духовному кризису. Кризис этот заканчивается или избавлением от очередного ложного кумира, или сознательным его восстановлением и укреплением, причем второе означает уже рождение нового типа сознания — сознания мифологического. Нельзя, впрочем, сказать, чтобы оно было совсем уж новым; напротив, оно есть рецидив сознания древнейшего, присущего людям на заре цивилизации. Люди в то время не умели еще выделить свое «я» из окружающего их мира — природного и социального; они видели в этом мире продолжение самих себя, равно как и в себе — продолжение окружающего их мира. Такая «растворенность» в мире, очевидно, исключала всякую возможность духовного развития в собственном смысле слова, которое всегда глубоко персоналистично; но ведь и человеку, живущему иллюзиями, поклоняющемуся им же созданным кумирам, такое развитие совершенно не нужно! Возрождение такого типа сознания очень удобно для сохранения душевного «театра теней». Но есть и существенная разница: душа первобытного человека была «растворена» в действительном, живом мире, душа человека современного стремится к растворению в мире иллюзорном, ею же самою созданном и при создании своем отрезанном от воздействия духовного Света — а следовательно, в мире мертвом. Оживить этот мертвый мир можно лишь одним способом, совершенно неисполнимым, именно — сделав его действительным (а не мнимым только) центром Вселенной.

Так на смену живому духовному опыту приходит идеология — в том значении этого слова, в каком использует его Н. А. Бердяев. Одним из древнейших идеологических построений, выросшим из идеологизации христианства, стала утопия. Выйдя из недр хилиастических учений, она превратилась из духовной утопии в социальную, а затем обросла множеством социологических теорий, из которых главной к концу XIX века стал марксизм. На сочетании утопических построений и предельно идеологизированного марксизма выросла идеологическая концепция большевиков. Идеология эта с незначительными изменениями безраздельно господствовала у нас до 1956 года, когда начался ее кризис; сегодня мы стали свидетелями ее краха. Но крах идеологии отнюдь не означает непременного возрождения живого духовного опыта. Возродить его можно лишь усилиями душевными, от которых нас старались отучить в течение семидесяти лет; и это, надо признать не прошло для нас даром. Опасность ситуации заключается сегодня в том, что на смену идеологии идет отнюдь не «живая вера» (по выражению Бердяева), а новая идеология, точнее, идеологии. Принципиальная несовместимость любых идеологических концепций (вследствие изначально экспансионистской природы любой идеологии) подсказывает единственно возможный выход — деидеологизацию большинства сфер общественной и культурной жизни. Но для деидеологизации необходима живая духовная традиция, от которой у нас ничего почти не осталось, а поэтому вместо деидеологизации происходит обратный процесс: идеологизируются даже те сферы культуры, которые раньше принципиально противопоставляли себя официальной идеологии. Так постепенно идеологизируется авангард, смыкающийся с возрождающимся политическим либерализмом; так же (весьма притом быстрыми темпами) идеологизируется «русская тема» в литературе, порождая в политике неоконсерватизм традиционного российского типа. Не случайна быстрая политизация как «традиционалистов», так и авангардистов; политическая сфера по самой природе своей всегда требует идеологического размежевания. Но никогда ни одна нация не обеспечивала себе духовного здоровья через полную идеологизацию и политизацию; наш собственный печальный семидесятилетний опыт свидетельствует об этом совершенно однозначно. И сегодня все более и более ясно: будущее за живой национальной духовной традицией, от возрождения которой и зависит это будущее.

Владимир Паперный

Культура «Два»

В те далекие времена, когда Владимир Паперный писал свою книгу, он был известен всем как Вадик. Два имени — две работы. Одна — разнообразные изыскания, которые мы довольно весело вели в самый разгар застоя, изучая перипетии давней и недавней истории российского расселения по градам и весям. Другая, начавшаяся как диссертация и переросшая в нечто такое, что обнародовать в ту пору никак было нельзя. Два имени, две работы, замкнутые на одного чертовски талантливого человека.

За двенадцать лет книга «Культура «Два» на удивление не успела состариться сколько-нибудь существенно. Автору удалось залезть «под кожу» культурным процессам и выйти на столь изящное их объяснение, что и сейчас книгу читаешь с тем же удовольствием (или раздражением — при другой идеологической ориентации читателя), что и раньше. Паперный перехитрил трудности понимания с помощью приема, который в других рамках вызвал бы тоску своей элементарностью: описать все, что с нами сталось, с помощью простенькой дихотомии.

Растекание — затвердевание.

Механизм — человек.

Лирика — эпос.

Если бы по такой схеме писал зануда, у сегодняшнего нашего читателя, за короткий срок узнавшего о «наших» столько, сколько бы хватило на целую жизнь благополучному поколению, такой текст вызвал бы зевоту. Но Паперный — все что угодно, но не зануда, и книга так смачно пересыпана эмпирикой, и всякая сентенция автора столь многослойно упакована, что выдерживает любой эксперимент. Такой, скажем, классический — открою книгу где получится... Так, с. 143... абзац, ну, скажем, четвертый:

«Интересно, как идея воды, понимаемой почти как в «гидравлических» обществах, то есть воды как основы существования, накладывалась постепенно на идею города, понимаемого во многом архаически, то есть как центр мира. В результате такого наложения проект канала Волга — Москва и Генеральный план реконструкции Москвы взаимно проникали и обогащали друг друга. Одна из главных идей Генерального плана — сделать обрамляющие эту воду набережные самым красивым местом Москвы. В августе 1933 года был закончен Беломоро-Балтийский канал, а уже в сентябре специальный пленум МК ВКП(б) и Моссовета принимает решение «о размещении строительства главным образом на набережных Москвы»...

Есть в стиле автора нечто раблезианское, в большей даже степени, чем булгаковское. И есть жесткая точность цитирования и ссылки на документы, так что иной раз автор отступает на пару шагов и словно говорит: вчитайтесь и ужаснитесь или разозлитесь, или рассмейтесь, как угодно. Вдумайтесь.

Конечно же, все это — дикое упрощение. Конечно, все было сложнее и запутаннее.

Но главное получилось, ибо автор — умен и почти оскорбительным для зоилов образом артистичен.

И последнее: в Acknowledgements В. Паперный весьма любезно обозначил, что считает меня своим научным руководителем. Это неточно: я эту работу «прикрывал» — это было; на мне автор оттачивал кое-какие сюжеты, но в руководителе не нуждался.

Вячеслав Глазычев

Немота — слово[1]

Д. Е. Аркин, ставший впоследствии одним из руководителей ССА[2] и ответственным секретарем журнала «Архитектура СССР», в 1921 году фиксировал следующую ситуацию: «На наших глазах распадается воображаемое единство искусств, словесное творчество обособляется от музыки, музыка — от живописи и литературных элементов, театр, в свою очередь, от литературы и музыки и живописи и т. д.» (Аркин, 1921).

«Мы,— утверждал примерно в то же время Ю. Тынянов,— живем в век дифференциации деятельностей» (Тынянов[3]., с. 318).

Действительно, в культуре 1 каждое искусство стремится освободиться от всех элементов, которые кажутся заимствованными, и оставить только специфически «свои» — во всяком случае, этого хотят теоретики. Наиболее ярко это стремление проявилось в только что родившемся кинематографе. Кино, по словам Шкловского, должно «стремиться к тому, чтобы осознать уже намечающуюся кристаллизацию кинематографических форм, а не загонять тысячи метров пленки на производство психологических анализов и стихотворений в прозе, явно противоречащих и чуждых складу кинематографа» (Шкловский, 1919). Аналогичную мысль в 1926 году выскажет Ю. Тынянов: «Кино медленно освобождалось от плена соседних искусств — от живописи, театра. Теперь оно должно освободиться от литературы» (Тынянов, с. 323). Вслед за теоретиками эту мысль начинают высказывать и практики. Вот, например, слова известной кинодокументалистки Эсфири Шуб: «Нас ничему не учит художественная литература и цветовые композиционные приемы живописных мастеров» (КК[4], 1929, N 5—6, с. 6).

Не будем касаться остальных искусств, скажем только, что волна обособлений захлестнула и архитектуру. На это указывает и знаменитый тезис Л. Лисицкого «архитектуру мерьте архитектурой». Об этом говорят и слова другого представителя АСНОВА[5] В. Кринского: «Основное в архитектуре, как в творчестве и как в восприятии, есть архитектурная мысль, которая есть никоим образом не музыка, не поэзия, не литература, то есть не может быть выражена ни на каком другом языке» (Кринский, с. 115).

Враждующие с АСНОВА конструктивисты, строго говоря, не настаивали на специфике архитектурного языка, поскольку не считали архитектуру искусством, а скорее растворяли ее в инженерной деятельности. Характерны в этом смысле слова М. Гинзбурга: «В сущности лучшая библиотека по современной архитектуре — собрание последних каталогов и прейскурантов крупнейших технических фирм» (СА[6], 1926, 2, с. 44). Однако если вспомнить, что в архитектуру конструктивизма многие пришли из живописи (А. Веснин, И. Леонидов), если допустить, что антиэстетизм конструктивистов — всего лишь одна из *эстетических* позиций, можно утверждать, что пафос конструкции — это полемически заостренные поиски специфики архитектурного языка; ведь ясно, что ни стихотворения, ни симфонии нельзя создать с помощью прейскурантов технических фирм, а архитектуру — можно. В сущности и рационалисты, и функционалисты, если отвлечься от их полемики, занимались одним и тем же делом: поисками специфики архитектурного языка — не случайно так похожи языки проектов тех и других.

Утверждение специфики языка каждого искусства и непереводимости с одного на другой приводят культуру 1 к утверждению принципиальной *невозможности иллюстрирования*, что ярко показано Ю. Тыняновым: «Танцевальное иллюстрирование Шопена и графическое иллюстрирование Фета мешает Шопену и Фету и танцу и графике» (Тынянов, с. 318). Отсюда возможность «обогащения» кино звуком, цветом или объемом — по аналогии с иллюстрированием — категори-

[1] Фрагменты из третьей главы «Лирика — эпос». Полностью книга опубликована в 1985 году в издательстве «Ардис» после эмиграции. В. Паперного в США. Воспроизводя авторскую систему примечаний, редакция расшифровывает лишь некоторые из них.

[2] ССА — Союз советских архитекторов.

[3] Тынянов Ю. Этика. История литературы. Кино. М., 1977.

[4] КК — журнал «Кино и культура» (1929—1930).

[5] АСНОВА — Ассоциация новых архитекторов (1923—1930).

[6] СА — журнал «Современная архитектура» (1926—1930).

чески отвергается. Ибо «бедность кино — на самом деле его конструктивный принцип» (Тынянов, с. 327). Вспомним, что обрадовался В. Пудовкин, когда узнал, что закупить за границей синхронное звуковое оборудование невозможно из-за его высокой цены. «Нам,— писал он,— синхронизация звука и зрительного ряда не нужна». (КК, 1929, 5—6, с. 5). Иными словами, если уж нельзя без звукового кино, то пусть звуковой и визуальный ряды существуют, не смешиваясь, не иллюстрируя друг друга. Примерно таков смысл совместной декларации С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, Г. Александрова, опубликованной в 1928 году

Владимир Паперный на строительстве райкома партии Киевского района Москвы (1979)

(СЭ, 1928, 32, с. 5). (Это очень близко к позиции Ю. Тынянова: «Только ничего не иллюстрируя, не связывая насильственно, предметно слово с живописью, может рисунок окружить текст» (Тынянов, с. 316).

Гипотетическая возможность существования стереокино вызвала у Тынянова ужас: «Выпуклости, сменяемые в монтаже выпуклостями же, выпуклые лица, наплывающие на другие выпуклые лица,— показались бы неправдоподобным хаосом, составленным из отдельных подробностей» (Тынянов, с. 327). Чтобы вполне ощутить расстояние между двумя культурами, сразу укажем на судьбу стереокино в культуре 2: изобретение инженера С. П. Иванова — стереокино без очков — помещается культурой не просто в центре Москвы, но на *Театральной* площади, рядом с Большим и Малым театрами, а сам изобретатель награждается *Сталинской* премией. Все дело в том, что в культуре 2 иллюстрирование становится принципиально возможным. Если бы кто-нибудь изобрел к этому времени, скажем, генератор запахов, культура 2 охотно обогатила бы свое кино и им.

Почему в культуре 2 стало возможным иллюстрирование? Прежде чем попытаться ответить на этот вопрос, обратим внимание на одну особенность освобождения искусств культуры 1 от заимствованных элементов: культура 1 особенно непримирима к литературности и *к слову*.

В живописи борьбу со словом ведут Кандинский и Малевич. В театре — Мейерхольд и Таиров. В кино борьба за специфику киноязыка тоже развернулась, главным образом, вокруг слова — речь шла о том, останется ли кино Великим немым или герои заговорят. Даже в архитектуре можно увидеть следы борьбы со словом — в приведенных выше словах Кринского от слова он отрекается дважды — не поэзия, не литература — даже в ущерб логике, ибо поэзия часть литературы.

Быть может, за обособлением искусств стояла именно борьба со словом, а остальные элементы назывались просто по инерции, ведь во всех перечислениях, от чего следует избавляться данному искусству, слово называется всегда, а остальные элементы — лишь периодически. Бесспорно одно: в борьбе, которую ведут искусства в культуре 1 с заимствованными элементами, слово является врагом номер 1. (Интересно, как тема *немоты* проходит в поэзии О. Мандельштама 1910-х годов: «Ни о чем не нужно говорить»: «Да обретут мои уста первоначальную *немоту*»; «И стоит осиротелая и *немая* вышина»; «блаженное *бессмысленное* слово»; «Я слово *позабыл*, что я хотел сказать» и др. (Мандельштам[7], 1, с. 7—81).

Даже в уже цитированных словах М. Гинзбурга — лучшая библиотека — собрание прейскурантов — можно увидеть следы борьбы со словом. Когда говорится о библиотеке, читатель ждет чего-нибудь вроде трактатов Витрувия, а ему неожиданно подсовывают прейскуранты. В сущности, само противопоставление библиотеки — с естественными звуковыми и смысловыми ассоциациями: Библия, Книга, Book, Буква — и прейскурантов, за которыми как бы стоят Price, Цена и *Цифра* — указывает на антисловесность «новой архитектуры».

В христианской традиции за Словом стоит «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» (Иоанн, 1, 1). Поэтому борьбу культуры 1 со словом можно рассматривать в одном ряду с другими ее антихристианскими акциями — разрушением церквей, икон, снятием крестов, вскрытием мощей и так далее.

[7] Мандельштам О. Собр. соч. в 2-х т. Вашингтон, 1964—1966.

Кроме того, будем помнить, что Слово эквивалентно Логосу — в евангельском подлиннике стоит: «В начале был Логос». Поэтому борьба культуры 1 со Словом — это еще борьба с Порядком во имя Хаоса. И поэтому борьбу культуры 1 со Словом следует рассматривать в одном ряду с другими ее энтропийными устремлениями — горизонтальностью, равномерностью и эгалитарностью.

Культура 2, которую никак, конечно, не назовешь христианской, начинается, тем не менее, с утверждения слова. Особенно наглядно это проявилось в области кино. Именно потому, что из кино культуры 1 слово изгонялось особенно активно, это кино, с точки зрения культуры 2, было хуже всех остальных искусств. «Оглядываясь назад,— писал в 1934 году киножурнал,— мы можем признать, что кинематография была одним из самых отсталых участников нашего фронта культуры... другие участки искусства, например, художественная литература и даже театральная драматургия, далеко обогнали кинематографию...» (СК[8], 1934, 1—2, с. 10). А на причину этой отсталости вполне определенно указывает 2-е издание БСЭ в 1953 году: «В 20-х годах,— пишет энциклопедия,— кино было еще немым, лишенным слова — главного средства выражения мысли художника» (т. 21, с. 19). Все искусства должны теперь учиться искусству владения словом, а научиться этому можно, естественно, только у художественной литературы.

К открытию первого съезда советских писателей в 1934 году тот же киножурнал писал следующее: «На примере литературы учатся творчеству, учатся общественно-политической жизни все области искусств, смежных с литературой» (СК, 1934, 8—9, с. 3). Стоит сопоставить эти слова с высказыванием М. Б. Кушнера: «Литераторам-повествователям не худо бы многому поучиться у кино» (ЛЕФ, 1923, 3, с. 134). В одном случае образцом была бессловесность Великого Немого, в другом — разговорчивость, пользуясь выражением Ю. Тынянова, Великого Слепого.

Киножурнал продолжает: «Вся советская общественность, работники всех областей искусства с напряженным вниманием будут следить за работой съезда, помня, что каждое *слово*, каждое решение съезда найдут свое отражение не только в литературном творчестве, но и в творчестве других видов искусства... Не случайно, что творческий подъем советского кино совпадает с активной работой писателя в кино. Приход писателя в кино поднял вопросы творчества на большую принципиальную идейную высоту» (там же, с. 4—5).

Основной лозунг в кино тех лет — повышение роли сценария. Идея предыдущей культуры о невыразимости киномысли на вербальном языке отвергнута полностью. Все содержание будущего фильма должно быть изложено в сценарии, написанном профессиональным писателем — ни в коем случае не режиссером. В 1938 году специальным постановлением СНК киностудиям предписывалось приступить к высвобождению режиссерских кадров от несвойственных им функций сценаристов с переключением их на работу по специальности» (СП[9], 1938, 13, 82). В этом постановлении как будто бы даже реализуется стремление предыдущей культуры к поискам специфики языка каждого искусства — писатель должен писать, режиссер снимать — но в какой парадоксальной, вывернутой наизнанку форме это происходит. Дело в том, что режиссер не может изменить в написанном писателем сценарии ни одного слова «без предварительной санкции,— как сказано в том же постановлении,— председателя Комитета по делам кинематографии».

Владимир Паперный. Фото из калифорнийского журнала «Апельсиновый берег» (1990)

Из этого же постановления, кстати говоря, узнаем, что на киностудиях создаются специальные сценарные отделы, которые заготовляют сценарии впрок. Сценарии (как и архитектурные проекты) становятся теперь *типовыми*, не ориентированными на конкретного режиссера, его стиль, его индивидуальность (как и архитектурные проекты — на конкретную географическую точку), хотя

[8] СК — «Советское кино» — одно из прежних названий журнала «Искусство кино».

[9] СП — Собран. пост. и распоряжений правительства СССР, 1937.

об индивидуальности человека, об индивидуальности географического пункта в этой культуре, как мы знаем, говорится немало. Все дело в том, что понимается эта индивидуальность особо: иерархически.

Полного вербального изложения будущего фильма культура требует не только от сценария, но и от заявки на сценарий. «При приеме творческих заявок,— пишет киножурнал,— необходимо требовать от них четкого построения сюжета и отвергать те из них, в которых его нет» (СК, 1934, 8—9, с. 27). Виктор Шкловский мог бы возразить на это, что в заявке можно изложить лишь фабулу будущего фильма, а никак не сюжет, ибо сюжет — это, как сказал бы Тынянов, «взаимодействие между движением фабулы и движением... стилевых масс» (Тынянов, с. 325), поэтому изложить его словами, то есть без использования стилевых масс кино, невозможно. Легко понять, почему и Шкловский, и Тынянов в эти годы все дальше отходят от кино.

Культура 1 была склонна рассматривать в качестве образцового искусства архитектуру. И. Эренбург называл архитектуру «основным искусством новой эпохи» (Хазанова, с. 20). Немалую роль тут, видимо, сыграла *бессловесность* архитектуры. «В XX веке,— пишет С. Аверинцев,— поэзия в страхе перед «литературщиной» возмечтала о «немотствующей структурности архитектуры» (ВФ[10], 1968, 1, с. 145) — и приводит в подтверждение строки Мандельштама:

Но чем внимательней, твердыня Notre Dame,
Я изучал твои чудовищные ребра.
Тем чаще думал я: из тяжести недоброй
И я когда-нибудь прекрасное создам.

Мандельштам, 1, с. 24

В культуре 2, наоборот, «немотствующая структурность архитектуры» возмечтала о велеречивости литературы. Говорить: «и я когда-нибудь прекрасное создам» — в культуре 2 было суждено не писателям, а архитекторам. «Советская архитектура,— грустно констатировал в 1937 году А. Власов,— еще не внесла в общую сокровищницу советской культуры таких ценностей, какими являются в литературе произведения М. Горького и В. Маяковского...» (АС[11], 1937, 6, с. 23). Через три года сходную мысль выскажет Александр Веснин: «Мы, советские архитекторы, должны брать пример с великого пролетарского поэта Маяковского...» (АС, 1940, 3, с. 38). А еще через семь лет искусствовед И. Маца подведет итог: «Безусловно ведущими отраслями искусства... являются выросшая на великолепных традициях русской реалистической литературы советская художественная литература и породившая свои также прекрасные традиции советская кинематография. Однако не следует недооценивать и большого принципиального значения и нашего советского зодчества в развитии мировой архитектуры» (АС, 1947, 17—18, с. 11).

Мы видим, что в культуре 2 постепенно сложилась своеобразная иерархия искусств — основанная на их вербальных возможностях. Первое место в этой иерархии прочно занимала литература. Перестройка творческих организаций начинается именно с литературы, остальным искусствам в постановлении 23 апреля посвящена лишь одна фраза: «Произвести аналогичные изменения по линии других видов искусства» (О перестройке). Раньше всех других проводится съезд писателей (1934), а по его образцу проводятся съезды архитекторов (1937), композиторов (1948) и художников (1957). Раньше других создается литературный фонд (июль 1934), по его образцу создаются архитектурный (октябрь 1934), музыкальный (1939) и художественный (1940) фонды. Когда в 30-х годах проходит серия постановлений об улучшении жилищных условий работников, то сначала улучшаются, естественно, условия писателей (СЗ[12], 1933, 43, 252), потом композиторов (СЗ, 1933, 62, 373), потом художников и скульпторов (СЗ, 1935, 10, 79).

На совершенно исключительное значение литературы в культуре 2 указывает, в частности, тот размах, с которым празднуется 100-летие со дня смерти Пушкина. Комиссия по проведению торжеств была создана уже в 1935 году, в нее входило 50 человек, среди них практически все известные писатели (Горький, Толстой, Фадеев, Айни и другие), несколько деятелей театра (Немирович-Данченко, Мейерхольд — еще не опальный — и другие), ряд академиков (полуопальный Бухарин, Карпинский и другие), несколько членов правительства (Ворошилов, Булганин, Чубарь — еще не опальный — и другие). Постановление ЦИК об учреждении этой комиссии называет Пушкина «великим русским поэтом, создателем литературного языка и родоначальником новой русской литературы... обогатившим человечество бессмертными произведениями художественного слова...» (СЗ, 1935, 64, 513). Ни один художник кисти, резца или смычка в культуре 2 таких почестей не удостаивался. Пушкинский юбилей несет в себе и дополнительную семантику: это скрытая полемика с теми, кто некогда мечтал «сбросить Пушкина с корабля современности».

Нет ничего удивительного в том, что в наши дни пафос слова снова возрождается. Его можно увидеть, например, в архитектурном оформлении станции метро Пушкинская, украшенной орнаментом из стилизованных гусиных перьев. Интерес к словесности проявился сегодня в литературном творчестве первого секретаря ЦК КПСС, перекликающемся до некоторой степени с лингвистическими штудиями Сталина («Марксизм и вопросы языкознания», 1950), и с научными интересами Екатерины II, занявшейся в 1784 году составлением «Сравнительного словаря этих языков» (Ключевский[13], 5, с. 327), и, наконец, в том факте, что государственный гимн СССР, остававшийся с 1956 года *немым,* снова обрел теперь *слова.*

Что же в конечном счете значило это утверждение слова и равнение на литературу всех остальных искусств? Это значило, что ни в одном

[10] ВФ — журнал «Вопросы философии».
[11] АС — журнал «Архитектура СССР».
[12] СЗ — Собр. законов и распоряжений рабоче-крестьянского правительства, 1924—1937.
[13] Ключевский В. Соч. в 8 т. (1956—1959).

из искусств (включая архитектуру, которая к этому времени уже стала «высоким искусством») не должно было быть никакого иного содержания, кроме того, которое можно пересказать словами. А это значило, что культура 2 нуждалась в таких и только таких искусствах, которые без остатка могут выразить на своем языке вербальный текст.

Искусствоведы в культуре 2 тратят много времени, создавая вербальные аналоги архитектурным, живописным, музыкальным произведениям. Те произведения, к которым такого анализа создать не удается, отвергаются культурой. Вот характерный пример создания вербального аналога для первых тактов Пятой симфонии Бетховена. Приведя в своей статье ноты начала этой симфонии, профессор И. Маца пишет: «Известный простейший мотив, который повторяется в Пятой симфонии то грозно, то приглушенно, то с ясной, спокойной настойчивостью, был бы без своей сюжетной мотивировки и вне идейной связи с темой «рок стучится» незаметной цепочкой звуков или, может быть, даже и не возник у автора. Музыкальная идея «стука», приняв конкретную форму «действия», перерастает в образ, звук приобретает конкретное содержание» (Маца, 1941, с. 45). Иными словами, звук приобретает конкретное содержание, только когда это содержание можно вербализовать, то есть превратить цепочку звуков во фразу «рок стучится».

Аналогичные гребования точной передачи вербального содержания культура предъявляет и к театру. «Возьмем примеры из области театра,— говорилось в одной из официальных речей в 1936 г.,— постановку Охлопкова «Аристократы». Те места, содержание которых Охлопков понял, он выразил в реалистических формах, но некоторые места не были им поняты, и поэтому не нашли правильного художественного выражения. Например, сцена, где речь идет о соревновании между бригадами Сони и Кости. Режиссер не понял этого соревнования и поэтому выразил его в форме битья посуды. Это вызвало у зрителей неприятное чувство» (Ангаров, с. 9). Неприятное чувство вызвало несоответствие между *срастанием* воедино расколотых душ вредителей и *раскалыванием* на части тарелок. Подобный смысловой контрапункт культуре чужд. Хорошее вербальное содержание должно выражаться каким-нибудь хорошим действием, например, склеиванием разбитой посуды, битье же посуды — действие, безусловно, плохое, разбитую посуду зрителям жалко.

В области архитектуры задача была сформулирована в 1935 году на всесоюзном творческом совещании архитекторов (20—23 мая) — это «борьба за воплощение языком архитектуры лозунгов нашей эпохи» (Итоги, с. 1). Через год журнал «Архитектура СССР» в редакционной статье пояснит: «Формалистический подход к архитектурной работе ведет к тому, что несмотря на множество пускаемых в ход архитектурных мотивов, украшений, деталей и т. п., образ здания не поддается *ясному прочтению,* оказывается запутанным, зашифрованным, непонятным» (1936, 5, с. 3). Формализм, которого так боится культура 2, означает для нее такую форму, сквозь которую не ясно проступает вербальное содержание. [...]

Вот Дворец Советов, как понимает его в 1940 году Н. Милютин: «...перед главным входом Дворца Советов будут поставлены памятники мировым основоположникам социализма и коммунизма. Намечено поставить памятники О. Сен-Симону, Р. Оуэну, Ш. Фурье, Л. О. Бланки, Н. Г. Чернышевскому и другим. Перед выступающими частями главного входа Дворца Советов будут поставлены памятники К. Марксу и Ф. Энгельсу, от которых взгляд идущего во Дворец Советов будет обращаться к скульптуре В. И. Ленина, венчающей все здание» (АС, 1940, 4, с. 64—65). Мы видим, что бывший автор абстрактного горизонтального линейного города мыслит уже вполне конкретно, вертикально и вербально. Дворец Советов, по мысли И. Сталина, теперь рассматривается как постамент для статуи Ленина. Соответственно более мелкие его части — как постаменты для статуй его предшественников. В результате Дворец Советов становится чем-то вроде *иллюстрации* к статье Ленина «Три источника и три составные части марксизма», включая даже и портрет автора. Но излагая содержание статьи Ленина, вербальный аналог Дворца Советов попутно переводит это содержание на язык понятий культуры 2 — вертикальности и иерархии: логика становления марксизма направлена вверх от Сен-Симона к Ленину, а размеры изображений соотносятся *иерархически.* [...]

Можно сказать, что иллюстрирование стало в культуре 2 возможным и даже желательным, потому что каждому искусству в этой культуре пришлось перестроить свой язык так, чтобы на нем можно было излагать вербальный текст. Языки искусств стали унифицированными. Иллюстрирование, то есть наложение друг на друга разных переводов с одного и того же вербального подлинника, создавало необходимую избыточность, гарантировавшую правильное прочтение этого подлинника. (Не потому ли так расцвело в эти годы искусство иллюстрированной книги?)

Искусства в культуре 2 стали чем-то вроде тех семидесяти двух толковников, чьи переводы Библии должны были дать в сумме максимальное приближение к оригиналу. (Не потому ли так значительна была роль переводов в литературе тех лет?)

Если мы зададим себе вопрос, почему так важна была культуре способность искусств излагать вербальный текст, то ответить на него будет непросто. Можно было бы попытаться дать чисто социологическое объяснение: культура 1 недаром тратила столько усилий на ликвидацию безграмотности — в культуре 2 к власти пришло много грамотных в первом поколении; владение письменным словом воспринималось ими все еще как некоторое чудо, они с трудом освоили этот язык, дорожили его знанием и не хотели думать о существовании каких бы то ни было других языков — языка кино, живописи, архитектуры и так далее. Диалог (или монолог) власти с массами велся поэтому бесконечным количеством указов, распоряжений, декретов, постановлений, циркулярных писем, лозунгов и письменных речей — именно они и были тем подлинником, который должны были излагать на своем языке искус-

ства. Но поскольку полной унификации языков достичь все-таки не удавалось, появилась особая профессия переводчиков указов и речей на язык архитектурных (живописных, кинематографических) понятий. Все передовые статьи журнала «Архитектура СССР» и являются такого рода переводами. Многие из них написаны тем самым Д. Е. Аркиным, который фиксировал в 1921 году обособление искусств.

Аналогичную функцию переводчиков выполнял существовавший в Арплане институт референтов, вызвавший в свое время недоумения К. Мельникова: «получается некоторый параллелизм»,— писал он (АС, 1934, 9, с. 10). Но именно параллелизма (или иллюстрирования, или плеоназма требовала от них культура).

Что же касается культурного смысла возрождения слова, то, может быть, следовало бы начать с традиционного противопоставления *славян* (этимологически восходящих к «слову») и *немцев* (от «немоты»). Слово для русских — это, по-видимому, не просто речь, но понятная речь, а немота — не отсутствие речи, но непонятная речь. Антисловесность фразы растекания, видимо, есть следствие интереса к чужому, непонятному, то есть к немцам. Культура 1 как будто хочет говорить на чужом языке. А если уж приходится говорить на своем, то его надо исказить так, чтобы он казался чужим. В конечном счете заумный язык футуристов (например, «амб-згараамба» Василия Каменского или «дыр бул щыл» Алексея Крученых) — это то же самое желание исказить свой язык и сделать его похожим на иностранный, которое описано Львом Толстым в «Войне и мире» (сцена разговора русских и французских солдат перед Аустерлицким сражением):

«— Вот так по-хранцузски,— заговорили солдаты в цепи.— Ну-ка, ты, Сидоров!

Сидоров подмигнул и, обращаясь к французам, начал часто-часто лепетать непонятные слова:

— *Кари, мала, тафа, сафи, мутер, каска,*— лопотал он, стараясь придавать выразительные интонации своему голосу» (т. 1, ч. 2, гл. XV).

Следы той же самой игры можно увидеть и в названиях творческих объединений, там часто обыгрывается транскрипция русских слов, сделанная как бы на слух иностранцем, не знающим правописания: ЛЕФ (лев), АСНОВА (основа), РАПП (раб) и тому подобное[14].

Словесность культуры 2 — это, видимо, следствие вертикализации, то есть повышения роли границ *своего и чужого*. Культуре 2 одинаково враждебны слова на иностранном языке, непонятные слова на родном языке (логарифмы, интегралы) и непонятно о чем говорящие архитектурные сооружения.

При этом утверждение слова сочетается в культуре 2 с негативным отношением к бумагам и документам. Культура 2, мечтающая казаться античной, действительно близка античному мироощущению, с его презрением ко всякой «канцелярщине», «писанине», ко всем «табличкам», и «свиткам» (Аверинцев[15], с. 195). Но древнегреческая культура была ориентирована на устное произнесение слова, на ораторское искусство, на красноречие. Всего этого в культуре 2 очень мало. Ораторское искусство расцветало скорее в 1920-е годы. Культура 2, напротив, стремится сократить количество слов. Многословие культуры 1 вызвано как раз инфляцией слова: «мели, Емеля, твоя неделя». В сознании культуры 2 слово приобрело вдруг страшную силу:

Я знаю силу слов, я знаю слов набат
Они не те которым рукоплещут ложи
От слов таких срываются гроба
Шагать четверкою своих дубовых ножек.
Маяковский, 10, с. 287.

Эти слова бывшего футуриста, написанные незадолго до самоубийства, принадлежат уже культуре 2 (прошлой культуре принадлежит только пренебрежение к знакам препинания). Я думаю, что как раз страх перед этой страшной силой слов заставил Петра Великого принимать такие строгие меры против тайного писания. Монахам например, в 1701 году было запрещено иметь в кельях чернила и бумагу: «и еще нужды ради каковыя восхочет кто писати, и то с позволения начального, да пишет в трапезе явно, а не тайно...» (ПСЗ[16], 4, 1834), а в 1723 году это запрещение было подтверждено снова (ПСЗ, 7, 4146).

Тот же самый страх перед словом заставлял Сталина писать в редакцию журнала «Пролетарская революция»: «...вы намерены вновь втянуть людей в *дискуссию*... Почему, на каком основании?» (Сталин, 13, с. 85). Тот же самый страх заставляет культуру 2 сокращать количество находящихся в обороте слов — не случайно, что главный документ эпохи назван «*Краткий курс* истории ВКП(б)». Слов должно быть мало, но каждое должно быть написано максимально крупно, так, чтобы его нельзя было не разглядеть — стоит в этом смысле сравнить объемы и размер шрифта в собраниях сочинений Ленина и Сталина. [...]

Незнаковый характер слова снова заставляет говорить о культуре 2 как о мифологической. То, что стоит здесь за словом, не является указанием на объект, на качество, действие, отношение, но скорее, как это бывает в мифологическом мышлении, выступает как все это вместе. Называние объекта подразумевает и его качество, и отношение к нему, и действие с этим объектом. Отсюда — любопытное свойство текстов культуры 2: утверждение часто значит то же, что и обратное утверждение, поскольку произнесенные слова обладают определенным мифологическим полем, знак которого не зависит от синтаксической связи между словами. Так, например, постановление Комитета советского контроля при СНК СССР от 30 мая 1936 года осуждает практику «секретных характеристик», пересылаемых вслед за работником при переводе с одной

[14] Культурный код, составленный В. Паперным для культуры, закономерно обнаруживает себя и в наши дни. Не далее как на очередном Московском кинофестивале (лето 1991) родилась абревиатура КЛУП (Клуб профессионалов).

[15] Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977.

[16] Полн. собр. законов Российской империи. Собр. первое. СПб., 1830.

работы на другую (СЗ, 1936, 31, 276). Постановление могло бы и похвалить эту практику, культурный смысл текста от этого бы не изменился, а заключается он именно в утверждении системы «секретных характеристик», и каждый читатель культуры 2 это понимал — не на знаковом уровне (то есть, он не мог бы сказать: этот текст надо понимать наоборот), а на уровне коллективных мифологических представлений, а это значит, что если этот текст читал работник отдела кадров, он точно знал, как ему поступить, если его сотрудник переходил на другую работу. Кстати говоря, не надо забывать, что в культуре

зовывали буквы или цифры. На здании СЭВ, например, освещенными окнами была написана цифра «50», на проспекте Калинина была зажжена надпись «СССР».

Эти фантастические огневые надписи, непонятно кем и для кого зажженные, как бы чудом появившиеся на стенах домов, заставляют вспомнить о перстах, писавших на стене дворца царя Валтасара: «МЕНЕ, МЕНЕ, ТЕКЕЛ, УПАРСИН». Совершенно очевидно, что в культуре 2 такого рода «монументальной пропаганды» быть не могло. И напротив, я думаю, что в 20-е годы эта идея понравилась бы. [...]

Оформление Страстного монастыря. 1934

существовала весьма развитая система устных комментариев к письменным текстам. Едва ли не каждый указ сопровождался устно распространенными циркулярами, помогающими правильно отнестись к письменному тексту, а это снова указывает на незнаковый характер письменного (как, впрочем, и устного) слова в культуре 2.

Точно так же можно интерпретировать постановление, в котором запрещается «выезд и вербовка добровольцев в Испанию» (СЗ, 1937, 14, 42), постановление, где осуждается передача библиотеками некоторых книг в «закрытые фонды» (СЗ, 1934, 18, 141) и многие другие. [...]

Обратимся еще к одному аспекту взаимодействия слова с архитектурой. Когда в 1967 году отмечалось 50-летие Октябрьской революции, в праздничном оформлении Москвы был применен любопытный прием. В некоторых административных зданиях вечером зажигали свет таким образом, что на фасаде освещенные окна обра-

В 1922 году на пьедестале конного памятника Александру III на Знаменской площади в Петрограде (скульптор П. Трубецкой) были высечены стихи Демьяна Бедного, очень понравившиеся Ленину:

Мой сын и мой отец при жизни казнены,
А я пожал удел посмертного бесславья:
Торчу здесь пугалом чугунным для страны,
Навеки сбросившей ярмо самодержавья.

Шлеев, с. 339.

Надо было оправдать присутствие в культуре чужеродного тела, для этого на памятник накладывали надпись, которая переосмысливала его. Истукана заставили говорить чужой текст. Царь приветствует сбрасывание ярма самодержавья. Этот ход до некоторой степени перекликается с огненной надписью «СССР». Дома проспекта Калинина (Нового Арбата) были достаточно чужими для Москвы. Существовало предание, что Н. Хрущев вывез эту идею из Кубы, его поразила архитектура Гаваны, и он решил завести в Москве такую же.

Надпись «СССР» как бы снимает с кубинской архитектуры ее иностранность примерно так же, как стихи Бедного снимают с Александра III его самодержавность (Горизонтальности 1960-х годов хватило только на то, тобы импортировать архитектурные сооружения, оставить их без поясняющей надписи культура не смогла). Хотя стихи Бедного высечены в камне, хотя цитаты для монументальной агитации предполагается вырезать в камне и бронзе, все же можно сказать, что материальный носитель информации для культуры 1 заведомо менее важен, чем сама информация. Заставить «чужое» говорить «свое» может только культура 1. Культура 2 на такую гибкость сознания неспособна. Когда в 1930-е годы над Тушинским аэродромом пролетали самолеты, образуя, допустим, слово «Сталин», было ясно, что далеко не каждый материальный носитель вправе передавать эту информацию. Слово «Сталин» могло составляться в небе только из «сталинских соколов». [...]

Целесообразное — художественное

В культуре 1 есть еще одна — тесно связанная с предыдущей — пара противоположных тенденций, отвергнутых культурой 2. Один элемент этой пары — это *беспредметничество*, отказ от похожести искусства на жизнь, утверждение права искусства на собственный язык. Другой — слияние искусства с жизнью, *жизнестроение*.

Первая тенденция привела в культуре 1 к появлению абстрактной живописи, монтажного кинематографа, к экспериментам Кандинского и Ладовского по восприятию форм и цветов, к «архитектонам» Малевича, к «проунам» Лисицкого и в конечном счете к рационализму в архитектуре.

Вторая тенденция привела к окнам РОСТА Маяковского, к татлинскому стулу, к Летатлину, к кинодокументализму Дзиги Вертова и Эсфири Шуб, к схемам города будущего скульптора Лавинского и к рационализму в архитектуре.

Обе эти тенденции, как и две предыдущие, в чистом виде почти не существовали, и каждая позиция представляла собой промежуточную точку между двумя полюсами. Наша попытка найти общую плоскость для обеих тенденций связана не только с тем, что обе отвергнуты культурой 2, но и с многократно отмечавшимся сходством формальных результатов обеих тенденций. Если бы, скажем, схемы города будущего А. Лавинского не сопровождались комментариями Б. Арватова, утверждавшего «максимальную целесообразность» этих схем (ЛЕФ, 1923, 1, с. 64), их можно было принять за беспредметные композиции. Культуре 1 удавалось увидеть беспредметную красоту в целесообразных сооружениях и целесообразность — в беспредметных композициях.

И та, и другая тенденции порождены, по-видимому, одним и тем же: происходившей в России во второй половине XIX века интенсивной вестернизацией, следствием чего было столкновение достаточно патриархальной культуры с шокирующе новой научно-технической цивилизацией. Как замечает современный исследователь: «Если для европейского мастера техническая цивилизация становилась уже весьма привычной средой обитания, то в России она по контрасту с рудиментами патриархальности воспринималась в историко-символическом качестве, как одно из условий реализации человеческой свободы и как открытие новых возможностей чувств человека. Отсюда и неожиданное отношение ряда художников к научным данным как форме мистики... Это историко-символическое восприятие технической культуры до определенной степени наследует и производственное искусство» (Ракитин, с. 72). Впрочем, сходную мысль высказывали и в 20-х годах: «Если на Западе, где промышленность и труд вообще более механизированы и машинизированы, чем у нас, мог развиться у художников-конструктивистов романтизм техники, то у нас в годы хозяйственной разрухи, застоя в промышленности и просто голода этот романтизм техники неминуемо должен приобрести буквально мистическую силу и значимость» (Докучаев[17], с. 119).

Почему же получилось так, что интенсивная вестернизация, происходившая в конце XIX века, воспринималась достаточно спокойно и не произвела мистического впечатления, а когда после 1917 года вестернизация резко пошла на убыль, когда началась хозяйственная разруха, когда начали разбирать за ненадобностью железнодорожные пути, возник романтизм техники?

Социологически это можно было бы объяснить так. Те люди, которых вестернизация коснулась в конце XIX века, были к ней хорошо готовы. Они бывали за границей и знали иностранные языки. Именно эти люди в основном и эмигрировали после октября 1917 года, а те, которые пришли им на смену, от европейской цивилизации были достаточно далеки. Они унаследовали от эмигрантов ориентацию на Запад, но понять этот Запад они могли единственным для себя способом: символически. И политики, и художники, занимавшие арену в конце XIX века, были значительно ближе к европейской цивилизации, чем авангард начала XX века. Архитекторы-неоклассики — И. Жолтовский, В. Щуко, И. Фомин — знали европейскую строительную технику несравненно лучше, чем, скажем, братья Веснины или Иван Леонидов. Не случайно, что при обсуждении проектов машинного зала Днепрогэса именно *инженеры* были за проект И. Жолтовского и против конструктивистского проекта Веснина. Инженер А. Дембровский, например, отметил «прекрасную конструкцию» Жолтовского, а по поводу проекта Веснина сказал следующее: «вся эта колоссальная тяжесть (на каждую колонну 120 тонн) повешена на железные опоры подкранового пути, утяжеляя их, и все это в угоду модному мотиву горизонтального окна» (СтП[18], 1930, 4, с. 341). Победа проекта Веснина (вместе с Н. Колли, Г. Орловым, С. Андреевским) — это победа культа целесообразности над самой целесообразностью.

Сходное явление наблюдалось в России на рубеже XVII и XVIII веков. Предшественники Петра были по существу гораздо лучше подготовлены к принятию европейской цивилизации,

[17] Докучаев Н. Современная русская архитектура и западные параллели, 1927.

[18] СтП — журнал «Строительная промышленность».

чем его соратники. Как отмечает историк, «программа Петра была вся начертана людьми XVII века» (Ключевский, 4, с. 49), при этом «даже в области искусства поворот был только кажущимся... Только принудительность, с которой проводились реформы, являлась новинкой» (Грабарь[19], 3, с. 5), поскольку «русская культура XVII столетия в каких-то своих аспектах глубже и тоньше восприняла западноевропейскую науку, нежели культура петровского времени» (Евсина, с. 13).

Во всех петровских каналах и шлюзах, в его кунсткамере, в указе о собирании монстров, в приказании придворным зубами разрывать труп в анатомическом театре, в астрологии, в вечном двигателе — во всем этом нетрудно увидеть победу культа целесообразности над самой целесообразностью, торжество мистики науки над самой наукой.

И беспредметничество, и жизнестроение порождены, по-видимому, тем же самым: победой культа целесообразности и мистики науки. Действительно, многие идеи беспредметничества основаны на квазинаучных аналогиях между формами и цветами, с одной стороны, и ощущениями, с другой. Вот характерные вопросы из анкеты, составленной В. Кандинским в 1920 году: «...как Вам представляется, например, треугольник — не кажется ли Вам, что он движется (куда), не кажется ли он Вам более остроумным, чем квадрат, не похоже ли ощущение от треугольника на ощущение от лимона, на что похоже больше пение канарейки — на треугольник или круг, какая геометрическая форма похожа на мещанство, на талант, на хорошую погоду...» (Хан-Магомедов, 1978, с. 81). Достаточно близко к опытам Кандинского лежат и квазинаучные эксперименты Н. Ладовского в том же ИНХУКе.

Что же касается идеи жизнестроения (или производственного искусства, что почти то же самое), то в их основе, как неоднократно отмечалось, лежит все тот же культ целесообразности (Сидорина, с. 113) и символическое видение машинной цивилизации, которое предельно ясно выразил в свое время М. Гинзбург: «В машине нет «бескорыстных» с точки зрения эстетики элементов. Нет так называемого «свободного полета фантазии». Все в ней имеет определенное и точное конструктивное задание. Одна часть является опорой, другая вращается, третья имеет поступательное движение, четвертая передает его шкивам» (Гинзбург, 1924, с. 291).

Неверно было бы утверждать, что жизнестроение целиком возникло из символического видения машины. У него есть и другие истоки, и прежде всего следовало бы упомянуть Вячеслава Иванова, противопоставлявшего «действенное» искусство созерцательному и «жизнетворчество» — «иконотворчеству» (Вяч. Иванов. Борозды и межи. М., 1916, с. 139). Но оставим пока эти аспекты идей жизнестроения и будем рассматривать его только как форму художественного освоения машинной цивилизации или как художественную игру в антихудожественность машины.

Разумеется, западная культура тоже знает разные фазы художественного освоения машинной цивилизации (Моррис, Ван де Вельде, Гропиус, и так далее), но такого резкого столкновения патриархальной культуры с этой цивилизацией, как в России в 20-х годах (или в Японии после 1869 года), на Западе, конечно, не было. Именно поэтому западный авангард никогда не договаривался до крайностей русского производничества — до полного отречения от эстетического в пользу целесообразного. Ле Корбюзье мог сказать, что дом — это машина для жилья, с какой мрачной последовательностью пытаются воплотить это утверждение его русские единомышленники, он вынужден был напомнить им, что архитектура все-таки «начинается там, где кончается машина» (СоА[20], 1931, 3, с. 13).

Машина стала в России (и это ярче всего проявилось в культуре 1) тем самым персонажем нового эпоса, по образу и подобию которого человек строил себя и свой мир. Машина не изображала предметного мира, а делала вещи — художник постарался делать то же самое.

Беспредметничество и жизнестроение — это одно и то же в том смысле, что и то, и другое — символическая позитивная реакция на научно-техническую цивилизацию, пришедшую в Россию с Запада. Рационализм и функционализм — это одно и то же в том смысле, что и то, и другое, как сформулировал М. Гинзбург, «лишь внешние выразители устремления современности... рожденного новой эстетикой механизированной жизни» (Гинзбург, 1924, с. 292). Одни и те же формы, принесенные новой цивилизацией, стояли перед глазами и беспредметников, и производственников, и рационалистов, и функционалистов — отсюда и сходство формальных результатов.

Культура 2 отвергает и то, и другое, поскольку она отвергает саму эту цивилизацию. Перед ее глазами стоят совсем иные формы, не исключено, что это те самые формы, поразившие в детстве крестьян, заполнивших в 30-х годах Москву и другие города, — формы русской церкви, способы ее строительства, декорации ее интерьеров, впрочем, для подобного рода утверждений нужны специальные социологические исследования, выходящие за рамки данной работы.

Некоторые формальные атрибуты вестернизации в культуре 2 сохраняются, она, например, начинается с индустриализации, а Генеральный план реконструкции Москвы требует покончить с «азиатчиной» и превратить Москву в «столицу европейского типа». Да и сама лексика культуры 2 состоит главным образом из недавно усвоенных *иностранных* слов: социализм, коммунизм, партия, коллектив, массы, комитет и так далее.

И тем не менее, отношение культуры 2 к западной научно-технической цивилизации заставляет вспомнить и японца Оцуки Гэнтаку, пола-

[19] Грабарь И. История русского искусства в 5 т. М., 1910—1915.

[20] СоА — журнал «Советская архитектура» (1931—1934).

гавшего, что Японии нужно овладеть западной наукой, а потом прекратить с Западом всякие контакты (Keen, с. 83), и Петра Великого, сказавшего однажды Остерману: «Нам нужна Европа на несколько десятков лет, а потом мы к ней должны повернуться задом» (Ключевский, 4, с. 214), и даже Достоевского, утверждавшего, что Россия *уже* приняла от западной цивилизации «все то, что следовало, и свободно обращается теперь к родной почве» (Достоевский, 18, с. 49).

Именно в этом контексте следует понимать лозунг Сталина: «Большевики должны овладеть техникой». Овладеть техникой — это значит победить технику и противопоставить ей «живое». Овладеть западной цивилизацией — это значит повернуться к Западу «задом», а повернуться задом — это отнюдь не нейтральная позиция, ведь как писал Твардовский,

> Пушки к *бою* едут задом —
> Это сказано не зря.

И культура 1, и культура 2 увидели в научно-технической цивилизации *не метод, а ритуал* с конечным числом приемов. Культура 1 радостно стала осваивать чужой ритуал, а культура 2 его решительно отвергла. Но, отвергнув и культуру 1, и ее ритуальное поклонение западной научно-технической цивилизации, культура 2 начала, тем не менее, с элементов насильственной вестернизации, опять (как это мы видели на других примерах) выхватив знамя из рук поверженного противника.

По мере затухания процесса вестернизации отдельные вырванные из контекста западной культуры элементы начинают внедряться со все большей степенью принудительности — это утверждение, я думаю, в равной степени справедливо по отношению к периоду с конца XVII века до смерти Петра. Ясно, что вырванные из контекста элементы приобретали в другой системе совсем другие связи и значения — вспомним хоты бы введенные Петром шведские коллегии или вывезенное Микояном из Америки производство мороженого.

Бруно Таут в 1932 году был поражен «фасадничеством» советских архитекторов-конструктивистов и тем, что они не посещают строительную площадку. «Президиум Моссовета,— пишет он, — разделял мою точку зрения» (Taut, 1936, л. 274). Но (как и в случае с мороженым) сходство было основано на иллюзии: за фразой «архитектор — на леса» у Таута и у Президиума Моссовета стояло разное, в первом случае — идея вырастания архитектуры из строительства, архитектура, понимаемая как язык тектоники, во втором — стремление к внепрофессиональному безличному неавторскому творчеству.

Отказавшись и от беспредметничества, и от жизнестроения, культура 2 стала утверждать, с одной стороны, выделенность искусства из жизни, кулисы, рампу, с другой — необходимость абсолютной похожести искусства на жизнь. Искусство и жизнь должны были теперь быть разгорожены достаточно непроницаемой перегородкой, но с каждой стороны должно было происходить то же самое.

Когда А. К. Буров делал в 1927 году декорации к фильму С. Эйзенштейна «Генеральная линия» (другой вариант названия — «Старое и новое»), его основная идея заключалась в том, что он «работает в кино не как декоратор, а как архитектор» (Буров[21], л. 1). Он считал, что должен построить реальное сооружение, которое будет функционировать и после съемки фильма (и лишь по чисто техническим причинам этого сделать не удалось). Кинокритика 20-х годов факт такого сотрудничества архитектора с кино расценивала очень высоко, поскольку даже игровое кино, как тогда считалось, должно показывать «жизнь, какой она должна быть» (КК, 1929, 1 с. 30). Буров придерживался примерно той же позиции: «Кино должно... показывать то, что есть, и то, что должно быть» (Буров, л. 2) — позиция весьма близкая идеям жизнестроения.

Вышедшее примерно через десятилетие после этого фильма постановление СНК СССР «Об улучшении организации производства кинокартин» выдвигает требования, которые прямо противоположны тем, которые ставил перед собой Буров. Постановление гласит: «Уменьшить объем декораций, широко используя метод дорисовок, а также сократить сроки постройки декораций, обеспечив во всех случаях систематическое освоение и использование переносных разборных (фундусных) декораций» (СП, 1938, 13, 82).

В первом случае рампа (или рамка кадра) как бы протыкается насквозь. Архитектор строит объект, который, пройдя через рампу, остается собой, примерно так же, как и декорации А. Веснина к «Человеку, который был четвергом» Честертона, пройдя через сцену, остаются тем же самым, то есть конструктивистской установкой, которую можно использовать, допустим, для оформления массового действа в честь третьего конгресса Коминтерна. Сцена и кадр в культуре 1 прозрачны, проницаемы для жизни. Жизнь, пройдя через рампу, остается такой же. В предельном случае прозрачность рампы такова, что ее вообще не видно.

В культуре 2 среда сцены и среда зрительного зала становятся более разными, и на их границе возникает своеобразный эффект преломления. Поэтому жизнь, пересекая эту границу, должна перестать быть похожей на себя, превратиться в «дорисовки» и «фундусные декорации».

Дело еще в том, что культура 1 старалась поместить сцену внутри зрительного зала. Каждый зритель потенциально мог увидеть происходящее на сцене с любой точки. Происходящее на сцене было если не таким, как в жизни, то во всяком случае трехмерным. Культура 2, напротив, стремится зафиксировать зрителя и направление его взгляда, а для этого она максимально сокращает размеры портала — а это приводит к уплощению происходящего на сцене.

Все это наглядно проявилось в реконструкции здания театра в Ростове-на-Дону. Строительство театра по проекту В. Щуко и В. Гельфрейха было закончено в 1936 году, но здание в общем

[21] Буров А. Архитектура и кино (рукопись). — ЦГАЛИ, 1923, 1, 21.

принадлежит предыдущей культуре — традиции конструктивизма в нем ощутимы. В 1943 году театр был разрушен, а после войны — реконструирован. Во время реконструкции в проект вносятся небольшие, но, с точки зрения культуролога, чрезвычайно существенные изменения. Прежде всего меняется портал: «В расстоянии 4 метра друг от друга ставятся две портальные арки: одна технологическая — игровая, вторая архитектурная, отделяющая зал от сцены и служащая архитектурным обрамлением портала. За ней скрыто софитное освещение авансцены и первых планов. Эта система, продолжает архитектурный журнал, дает возможность избавиться от недостатка большинства действующих театров — наличия выносных софитов и снопосветов в самом зале» (АС, 1946, 14, с. 16).

Непременные, казалось бы, атрибуты театральной условности — софиты — не могут существовать в новой культуре, во всяком случае они воспринимаются как недостаток. Новый зритель хочет верить в абсолютную подлинность происходящего на сцене, а софиты, попадающие в поле его зрения, эту веру разрушают. Это в конечном счете ответ культуры 2 на беспредметничество.

Однако этим реконструкции не ограничиваются. Само зеркало портала сильно сокращается, более того, предусматривается возможность дополнительного «диафрагмирования» портала до размеров 14×7 метров. Это в конечном счете ответ культуры 2 на жизнестроение.

Итак, рампа и рамка становятся все меньше проницаемыми, а параллельно с этим происходит другой процесс: внимание все больше перемещается со сцены в зрительный зал, так что в конце концов это внимание оказывается распределенным между сценой и залом поровну. Это видно и в сокращении зрительных размеров сцены в ростовском театре, и в требовании делегатов партконференции «сократить площадь сцены» и «увеличить число лож» в проекте театра в Свердловске (СоА, 1932, 1, с. 57), и в уникальном соотношении площадей зрительного зала и вестибюлей в театре Красной Армии К. Алабяна и В. Симбирцева[22], и даже в поразительном соотношении полезных и вспомогательных объектов в здании гостиницы «Ленинградская» Л. Полякова, и, наконец, в строительстве специальных коридоров и переходов, соединяющих наземные вестибюли метро и подземные станции, одно из назначений которых — дать архитекторам, художникам и скульпторам дополнительное пространство для оформления. И в театральном здании, и в гостинице, и в метро вспомогательные помещения оказываются не менее важными, чем основные. В ложе, с точки зрения культуры, происходят не менее значительные события, чем на сцене.

Интересен проходивший осенью 1936 года конкурс на проект Большого академического кинотеатра в Москве (не осуществлен). Напомним, как понимала кино культура 1. «Кино и театр,— писал в 1924 году Ю. Тынянов,— ...самоограничивают друг друга. Младшее искусство сохранило всю непринужденность младшего («а не пойти ли в кино?»), но приобрело угрожающую силу. По *силе* впечатлений кино обогнало театр. По сложности оно никогда его не обгонит. У них разные пути. Прежде всего: *пространство*. Как бы ни углублять сценическую перспективу, от факта не уйдешь: спичечные коробки лож и сцена под стеклянным колпаком» (Тынянов, с. 320). Именно в связи с этой непринужденностью кино, то есть отсутствием притязаний на высокое искусство, а также в связи с отсутствием сценического пространства, в архитектуре 20-х годов такое ничтожное место занимает тема кинотеатра. Кинозал — чаще всего лишь элемент клуба или Дворца культуры.

В культуре 2 кинотеатр становится важной архитектурной темой. Всякая небрежность в отношении кино (а не пойти ли в кино?) теперь неуместна. Младшее искусство почти обогнало старшее по респектабельности. Большой академический кинотеатр должен быть поставлен на Театральной площади напротив побежденного им Большого театра. «Новый кинотеатр,— пишут авторы одного из проектов,— должен архитектурно подчинить себе здание Большого театра (АС, 1936, 11, с. 17). Для этого во многих проектах в качестве модуля берется колонна Большого театра, но, взяв этот модуль, кинотеатр должен превзойти театр размерами: в Большом театре 2000 мест, а в Большом кинотеатре должно быть 4000 (потом, правда, эта цифра снижается до 3000 мест). И, наконец, самое главное, в здании кинотеатра появляется *пространство* и «спичечные коробки лож», более того, этим коробкам уделяется едва ли не основное внимание проектировщиков. На одного зрителя в проектах в среднем приходится примерно 55—60 кубических метров, что, как сообщает журнал, в 2—2,5 раза больше, чем на Западе. Достаточно взглянуть на проект интерьера кинотеатра Д. Чечулина и К. Орлова, чтобы увидеть: прогулки зрителя по фойе в ожидании начала сеанса кажутся авторам ничуть не менее ярким зрелищем, чем происходящее на экране, — им отведено больше места, им уделено больше архитектурного внимания, чем зрительному залу.

Попутно заметим, что в проектах Большого академического кинотеатра отчетливо проявилась свойственная культуре 2 иерархия коллективного — индивидуального. На экране показывают теперь не пролеткультовские массы, а индивидуальности (Ивана Грозного, Петра Великого), смотреть же на них должен четырехтысячный коллектив. Иногда, впрочем, этот коллектив достигает даже двадцати тысяч человек, как, например, при коллективных просмотрах кинофильмов в большом зале Дворца Советов.

Чтобы всем было видно, предусмотрена система из четырех экранов и сложное устройство абсолютной синхронизации всех четырех изображений. Мало того, специальная система телеэкранов должна была транслировать все, что происходит в Большом зале,— «его наполненный светом купол, его амфитеатр, полный народа, его необычный президиум в полтораста человек» — на

[22] По моим приблизительным подсчетам, площадь зрительного зала составляет около $^1/_{12}$ площади всей постройки.— *Прим. авт.*

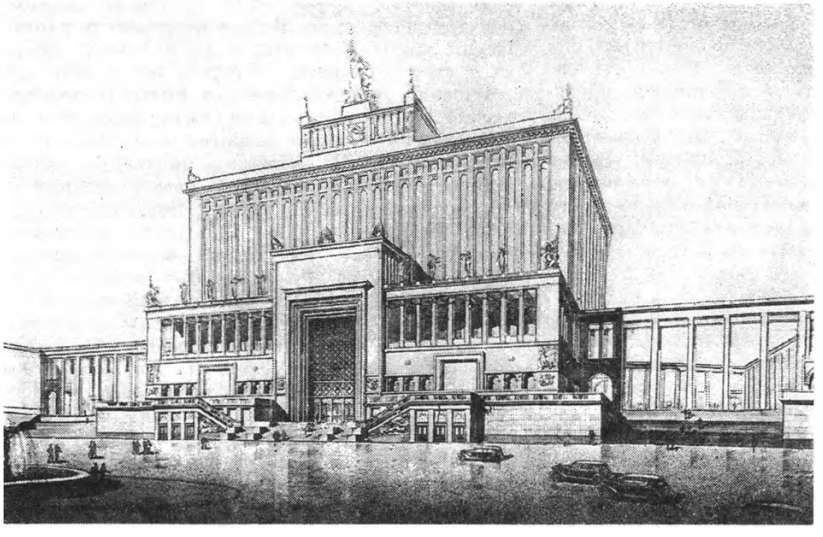
площадь Дворца Советов (Атаров, с. 120). Двадцать тысяч человек, сидящие в зале, смотрят на президиум или на киноэкраны, а другие несколько тысяч, находящиеся на площади, смотрят через телеэкраны на тех, которые в зале. Зал и президиум, зал и сцена, зал и экран становятся, как видим, в культуре 2 одинаково интересными объектами художественного созерцания.

Для чего культуре 2 нужно собирать кинозрителей в такие гигантские коллективы? Ведь если кино, как утверждал Тынянов, лишено трехмерного пространства («пространство кино... абстрактно — двухмерно» — Тынянов, с. 320), то, погружаясь в это двухмерное пространство, зритель как бы выключается из пространства зала. Зал для кино, с точки зрения культуры 2, должен бы быть несуществен (не говоря уже о фойе). Все дело в том, что в культуре 2 и сцена, и зал (и экран, и фойе) говорят об одном и том же. Унифицированность языков искусств, их способность передавать один и тот же вербальный текст позволяют нам трактовать это соединение *кино* с архитектурным оформлением *прогулок в ожидании кино* — как иллюстрирование. Архитектура и кино переводят на свой язык с одного и того же вербального подлинника один и тот же текст, поэтому такое сложение двух (или больше) искусств должно, с точки зрения культуры, облегчить процесс чтения.

Архитектурное решение холла служит своеобразным либретто фильма, который зритель пришел смотреть. Поэтому чем больше людей вмещает этот холл, тем больше людей правильно поймут фильм. А сам фильм можно рассматривать как своего рода путеводитель по галереям и переходам кинотеатра.

Архитектура стала в культуре 2 «высоким искусством»[23], поэтому разделила участь всех высоких искусств в этой культуре: она отделилась от жизни непроницаемой стеной. Чисто социологически это проявилось в том, что советские архитекторы стали элитой — многие стали академиками и пользовались данным академикам правом не ходить каждый день на службу (СП, 1941, 2, 37), многие были прикреплены к «распределителям закрытого типа», система оплаты труда была такова, что позволяла получать *очень много денег* за осуществленный проект (сейчас архитекторы не получают ничего, кроме ежемесячной зарплаты и, если повезет, Государственных премий). У архитекторов появляется профессиональный жаргон и профессиональный снобизм. Чего стоит, например, одна фраза А. Бурова: «Если вы не были ночью в готическом соборе — в Руанском или Миланском... тогда это вам не вполне понятно» (АС, 1946, 12, с. 30). В культуре 1 каждый мог побывать в Руанском соборе, но почти ни у кого не было на это денег. В культуре 2 там побывать не мог никто, но архитекторов туда возили.

Архитектура отделена от жизни, образно говоря, стенами Дома архитектора, а архитектурные сооружения — невидимой или видимой рампой. Характерна реакция В. Веснина на дом Жолтовского на Моховой: «Иван Владиславович слишком большой художник, чтобы поставить дом на улице. Он должен был его отделить, и он... выкопал ров...»[24] (Уроки, с. 5).



Д. Чечулин, К. Орлов. Государственный академический кинотеатр СССР на пл. Свердлова в Москве (проект)

[23] Формально это произошло в 1936 году с передачей Академии архитектуры в ведение Комитета по делам искусств (СЗ, 1936, 10, 80). Фактически этого не отменило и создание Комитета по делам архитектуры (СП, 1943, 13, 231).— *Прим. авт.*

[24] Сейчас от рва почти ничего не осталось.— *Прим. авт.*

Но, пожалуй, самое убедительное доказательство оторванности архитектуры от жизни — это тот факт, что в кино, где надо было максимально уплощать жизнь, пользуясь «дорисовками» и фанерными «фундусными» декорациями, очень охотно показывали реальные архитектурные сооружения культуры 2 — это относится и к игровому и к документальному кино, требования к тому и другому были в культуре 2 практически одними и теми же. Все дело в том, что сама архитектура стала в культуре 2 чем-то вроде «фундусной декорации». Постоянно повторяемое требование стандартизации как раз и означает, что архитектурное сооружение отделено от зрителя невидимой (или видимой) границей, порталом, рампой, рамкой, поэтому стандартные элементы или типовые проекты — это внутренняя кухня архитектуры, ее закулисная жизнь, которую зритель все равно никогда не увидит, даже если будет смотреть в ту сторону, как не увидит он закрытых порталом софитов в ростовском театре, и как не увидит он того, что бескрайние голубые дали в фильме «Светлый путь» намалеваны на фанере «фундусов».

Да, искусство и жизнь (сцена и зал, кинозал и фойе, дом и улица и так далее) отделялись друг от друга все более непроницаемой перегородкой, но с каждой стороны должно было происходить одно и то же. Мир удвоился, но обе половинки мимикрировали друг под друга, так что, в сущности, не было никаких объективных способов определить, по какую сторону рампы ты находишься, актер ты или зритель. Искусство «уплощалось», так чтобы из зрительного зала оно казалось жизнью. Жизнь старалась «уплощаться» так, чтобы казаться искусством. Жизнь старалась видеть себя происходящей на сцене.

В своей нескончаемой полемике с предыдущей культурой культура 2 учреждает нечто вроде «культа нецелесообразности». Это значит, что единой шкалой ценности и для искусства, и для жизни становится художественность. В культуре 1 культ целесообразности приводил к тому, что искусство снижалось до уровня жизни. В культуре 2 культ художественности поднимает жизнь до уровня искусства.

Человек культуры 2 (точнее ее лучшие люди) не просто живой, индивидуальный, обладающий именем, он еще обладает способностью видеть мир художественно. По существу его художественные потребности неизмеримо выше всех остальных. Во имя художественности он без колебаний жертвует всем. Так, например, Китай-городская стена сносится, прежде всего «для наилучшего архитектурного восприятия пространства» (Родин, с. 10). Торговые киоски на московской площади сносятся во имя «целостного восприятия города». Архитектурный журнал излагает это событие так: «Размещение малых архитектурных форм на улицах города, будь то торговый киоск, павильон, пристенный шкаф или рекламная конструкция, осуществляется в большинстве случаев только по принципу функциональной *целесообразности* без учета *архитектурных возможностей*. Характерным примером такой практики до последнего времени могло служить размещение киосков на Хохловской площади (у Покровских ворот) и на площади у входа на Сретенский бульвар (со стороны Сретенских ворот) в Москве. Бессистемное скопление разнообразных по архитектурному облику киосков оказывало влияние на внешний вид всей магистрали, создавая впечатление захламленности. Сейчас, после снятия большинства киосков, облик этих участков стал неузнаваем» (АС, 1940, 12, с. 30).

У человека другой культуры мог возникнуть вопрос: а где покупать папиросы? В той культуре такого вопроса возникнуть не могло — художественность, с ее точки зрения, неизмеримо выше низменного желания покурить.

Аналогичную реакцию вызывает у культуры поставленная на Трубной площади уборная: «Строение, поставленное здесь, сделано не только грубо, но и уродливо и бесталанно... Можно было бы, конечно, где-нибудь в стороне поставить и уборную,— нехотя признает «Архитектурная газета».— Но зачем же безобразить бульвар и площадь. Каждая мелочь в строительстве должна приближать нас к прекрасному, бодрому, величественному» (АГ, 1935, 2, с. 4).

Художественность становится теперь критерием при решении чисто технических вопросов. Из соображений художественности определяется ширина улиц и высота застройки: «Как проверено опытом,— пишет архитектурный журнал,— для наивыгоднейшего и полноценного восприятия архитектурного сооружения поле зрения ограничено в высоту 30° и в ширину 60°... Высоту застройки тех или иных зданий часто определяют без подведения твердой архитектурной базы и тех необходимых предпосылок, которые обеспечивают нормальную видимость» (СМ, 1935, 1, с. 20).

Свет, понимаемый художественно, противопоставляется свету, понимаемому функционально: «Обычно самый термин «качество освещения» трактуется в узкоутилитарном смысле... вторая задача — художественно-архитектурной организации освещения — архитекторами, как правило, игнорируется, несмотря на то, что свет как формообразующий фактор играет исключительно большую роль» (АС, 1936, 4, с. 49). Надо, конечно, учитывать, что художественное значение света тесно связано с его мифологическим значением: свет — это эманация неба. Кроме того, обилие солнца и света, ощущаемое культурой, тесно связано со сползанием ее мироощущения на юго-восток. В тех странах, где солнце светит ярко, архитектура дает богатство светотени, а поэтому и наша архитектура «должна быть солнечной, должна давать большое богатство светотени», а этого можно добиться «лоджиями, террасами, балконами, карнизами и другими деталями, создающими игру светотени» (АС, 1936, 7, с. 2).

Из соображений художественности в начале 30-х годов реконструируется Горьковский автозавод, потому что «вполне удовлетворяя требованиям технологии, внутрицехового транспорта, освещенности, аэрации, все существующие цеха,— как пишет архитектурный журнал,— не решают задачи архитектурной выразительности ни отдельных сооружений, ни тем более заводского ансамбля» (АА, 1936, 6, с. 47). А для достижения этой выразительности сама функция становится

лишь архитектурным элементом, украшением: «Легкие прозрачные галереи, пересекающие магистраль, позволяют видеть движение конвейеров с подвешенными на них деталями автомобилей, вводя в архитектуру магистрали ритм работы цехов» (там же, с. 45).

Жизнь становится *украшением* архитектуры, наряду с сандриками, портиками и пилястрами. «Ритм,— пишет И. Жолтовский,— движение уличных магистралей должны придерживаться интервалами между отдельными зданиями. Эти интервалы не должны быть пустыми, их надо художественно разрешать. В этих интервалах должно быть видно что-то красивое: дети, гуляющие среди зелени, цветников и лужаек, фонтаны, деревья» (МСАА, 1, с. 42). Эти слова Жолтовского до некоторой степени помогают понять, почему, согласно устному преданию, он был одно время личным консультантом Сталина по вопросам архитектуры.

А если жизнь не может служить украшением зданию, то ее по крайней мере не должно быть видно. Один из авторов «Архитектурной газеты» жалуется, что «сквозь зеркальные стекла часто видна беспорядочная канцелярская обстановка,— таблицы, надписи, корзины для мусора и тому подобное». Хорошо еще, когда этот беспорядок закрыт занавесками, но плохо, когда «цвет и высота занавесок зависят от вкуса коменданта здания и... портят внешний вид здания». На самом деле цвет этих занавесок «должен соответствовать цвету цоколя здания» (АГ, 1935, 6, с. 4). Задумаемся, кстати, нет ли в этом рассуждении антропоморфизации архитектуры: не является ли требование соответствия цветов занавесок цоколю парафразой требования соответствия цвета галстука носкам?

Вряд ли кто-нибудь смог бы соперничать с советскими архитекторами 30—50-х годов в их способности художественно видеть мир. Когда А. Буров рассказывал о пережитом им в готическом соборе экстазе, культура как бы предполагала, что каждый житель страны способен сопереживать ему: «В полифонию звуков вплелся еще один голос, звучала колонна. Я оглянулся и увидел в полукружии голубой каннелюры колонны вжатую в нее, слившуюся с ней фигуру женщины. Женщина плакала, и ее голос вошел в голос хорала, в голоса зазвучавшей архитектуры» (АС, 1946, 12, с. 30). Сегодняшний наблюдатель сказал бы, что в культуре 2 женщинам приходилось, конечно, плакать, но, пожалуй, без хоралов, порталов и каннелюр. С точки зрения культуры 2, плач и портал неразделимы, ибо даже «героическая эпопея Ленинграда (блокада.— *В. П.*) развертывалась среди торжественного великолепия его архитектурных ансамблей, на фоне величественных площадей и набережных, классических портиков и ростральных колонн, необозримых проспектов широчайшей Невы» (АС, 1943, 2, с. 16).

Да, западный авангард, как мы сказали, никогда не договаривался до крайностей русского производственничества, до полного отрицания эстетического в пользу утилитарного. Но западный антиавангард, скажем, Пауль Шульце-Наумбург, никогда не договаривался до крайностей русского «художничества», до полного отрицания целесообразного в пользу художественного.

Эта пронизывающая все сферы существования художественность становится в культуре 2 темой официальных документов и предметом правительственных постановлений. Постановление 1948 года осуждает оперу В. Мурадели «Великая дружба» исключительно за ее «антихудожественность». Постановление ЦК партии целиком посвящено разбору *художественных* особенностей оперы: «Музыка оперы невыразительна, бедна. В ней нет ни одной запоминающейся мелодии или арии. Она сумбурна и дисгармонична, построена на сплошных диссонансах, на режущих слух звукосочетаниях. Отдельные строки и сцены, претендующие на мелодичность, внезапно прерываются нестройным шумом, совершенно чуждым для нормального человеческого слуха и действующим на слушателя угнетающе. Между музыкальным сопровождением и развитием действия на сцене нет органической связи. Вокальная часть оперы — хоровое, сольное и ансамблевое пение — производит убогое впечатление. В силу этого возможности оркестра и певцов остаются неиспользованными» (ОПСП, с. 590).

Это программный документ. Дело, по-видимому, не в самой опере, а в утверждении тотальной художественности. Не случайно новая культура 1 вынуждена специально демонстративно отрекаться от этого постановления другим постановлением — «Об исправлении ошибок в оценке опер «Великая дружба», «Богдан Хмельницкий» и «От всего сердца» («Правда», 1958, 8 июня). [...]

Из двух утверждений: а) культура 2 полностью отвергла идеи жизнестроения, и б) культура 2 полностью реализовала идеи жизнестроения — справедливыми надо признать оба.

В вопросе соотношения целесообразного и художественного две культуры занимают на первый взгляд противоположные позиции. Культура 1, как бы подхватывая традицию нигилистов 1960-х годов, не признает за художественностью (и шире: за эстетическим) права на существование. Культура 2, несколько перекликаясь с эстетизмом «Мира искусств», утверждает тотальную художественность. При всей противоположности этих позиций они содержат нечто общее: отсутствие *урегулированных* отношений между целесообразностью и художественностью; площадку может занимать только что-то одно, двоим там не разместиться.

Но возникает и другой вопрос: а так ли уж отличаются эти сменяющие друг друга целесообразность и художественность?

До того как Кант разделил красоту и пользу, никакой эстетики, как известно не было. «Отсутствие науки эстетики,— пишет С. Аверинцев,— предполагает в качестве своей предпосылки и компенсации сильнейшую эстетическую окрашенность всех прочих форм осмысления бытия (как, напротив, выделение эстетики в особую дисциплину компенсировало ту деэстетизацию миропонимания, которой было оплачено рождение новоевропейской «научности» и «практичности»). Пока эстетики как таковой нет, нет и того, что не было бы эстетикой» (Аверинцев, с. 33).

Тот факт, что в Петровскую эпоху целесооб-

разное и художественное не разделялись, не вызывает сомнений. Это видно даже на уровне словоупотребления. Указ 1724 года перечисляет «художества», которым нужно обучать переводчиков: «Художества же следующие: математическое хотя до сферических триангулов, механическое, хирургическое, архитектур, цивилис, анатомическое, ботаническое, милитарис, гидроика и прочие тому подобные» (ПСЗ, 8, 4438).

Я склонен предполагать, что по-настоящему разделение красоты и пользы (искусства и жизни) произошло в России только в конце XIX века, то есть как раз тогда, когда, по замечанию П. Милюкова, «искусство перестало служить простой декорацией барской жизни» (Милюков[25], 2, с, 224).

С поразительной остротой осознало искусство в это время свое качественное отличие от жизни — это можно увидеть и в живописи К. Сомова, и в архитектуре Ф. Шехтеля, и в литературе символистов. Во всем этом искусстве чрезвычайно важное место занимает сама тема кулис и рампы. Слова М. Кузьмина о Сомове в известном смысле можно отнести ко всему этому периоду: «Беспокойство, ирония, кукольная театральность мира, комедия эротизма, пестрота маскарадных уродцев, неверный свет свечей, фейерверков и радуг, и вдруг — мрачные провалы в смерть...» (РЛ(З), с. 302).

Рефлексия собственной выделенности и трагическое ощущение непрочности границ приводят к крайностям, с одной стороны, «искусства для искусства», с другой — «жизнетворчества».

Перегородка, разделяющая в России искусство и жизнь, возникла очень поздно и была сделана всего лишь из бумаги — в этом убеждается Арлекин из блоковского «Балаганчика», попытавшийся выпрыгнуть в окно. Даль была нарисована на бумаге, бумага рвется, и Арлекин летит в пустоту реальности. Кулисы и рампа, выделенность искусства из жизни просуществовали, как мне кажется, до 1917 года, после чего перегородки были уничтожены, и эстетическое снова разлилось по жизни.

Когда в 1676 году Федор Алексеевич приказывал снести на Красной площади торговые киоски, он мотивировал это целесообразностью: «А которые всяких чинов торговые люди ныне торгуют на Красной площади и на перекрестках и в иных неуказанных местах... и те шалаши, и скамьи, и рундуки, и веки с тех мест указал Великий Государь сломать и впредь на тех местах никакими товары не торговать, чтоб на Красной площади и на перекрестках и в иных не указанных местах от тех торговцев проезду и утеснения не было и ряды б не запустели и торговые люди, которые торгуют в рядах и в указанных местах, в убожестве не были...» (ПСЗ, 2, 660). [...]

[25] Милюков П. Очерки истории русской культуры, т. 2, Сис., 1897.

Снос торговых киосков у Покровских и Сретенских ворот в 1940 году мотивировался «целостностью восприятия города» (то есть художественностью), но такие решения в культуре 2 обычно принимались проезжавшим по улице в автомобиле секретарем МК или ЦК или представителем Моссовета. Имеется в виду как раз *их* «целостность восприятия» и совершенно очевидно, что в этой целостности государственное, эстетическое и целесообразное слиты воедино.

Хотя государственно-эстетическое мышление (за неимением лучшего термина будем называть его так) достигает кульминации в фигуре вождя, надо помнить, что оно проявляется (хотя и в ослабленной форме) на всех уровнях иерархии.

Культура 1 унаследовала от символизма идеи жизнестроения, символическое видение мира и некоторые воспоминания о некогда существовавших бумажных кулисах. Это заглушаемое в себе воспоминание привело к утверждению: все есть целесообразность или, в терминах Эренбурга и Лисицкого, все есть делание вещей (см. Вещь, 1922, 1—2, с. 3). В менее экстремистской форме воспоминание о кулисах прозвучало у Корнелия Зелинского: «Уравновесить обе функции — *эстетическую и конструктивную* может только социализм. Теперь же... художественное оттесняется назад... Не то у нас на уме теперь» (Зелинский, с. 82).

В культуре 2 это воспоминание о границе между целесообразностью и художественностью стирается полностью. Именно поэтому так естественно уживаются в этой культуре требования удешевления, стандартизации, индустриализации с требованием красоты, вдохновения и художественности. Когда культура 1 утверждала красоту целесообразного, это было для нее новаторством и актом мужества. Она видела границу, но мужественно решилась через нее переступить. Культура 2 просто не отличала одного от другого.

Слова, сказанные современным историком о петровской архитектуре,— «чудовищное соединение «экономии» и «величия» (Куркчи) — полностью применимы к архитектуре 1932—1954 годов. Надо только слово «чудовище» (чудовищный) понимать в его первоначальном значении: «сказочное существо в виде небывалого животного» (словарь Ожегова).

Распад культуры 2 начинается по существу тогда, когда в памяти вновь всплывают воспоминания о границе между целесообразностью и художественностью. В 1955 году архитектурный журнал писал уже так: «Архаика и излишества в архитектурной отделке сооружений — все это вступило в острое *противоречие* с требованиями передовой индустриальной техники и экономики строительства... *Преобладающим* критерием является назначение здания, техническая и экономическая целесообразность» (СовА, 1955, 7, с. 3—10). Эти слова говорят о разрушении культуры 2 не потому, что предпочтение отдается целесообразности, а потому, что оно отдается чему бы то ни было.

Разборы и размышления

Н. Сиривля

«Темные силы нас злобно гнетут»

О «смерти советского кино» написано сегодня так много, что повторять это утверждение уже как-то неловко. Однако оно верно, насколько вообще может быть верной такого рода метафора. Действительно, советский кинематограф несколько неожиданно для себя оказался в странной ситуации: это объект, ведущий призрачное существование, он есть, и его нет, его никто не видит, он невостребован ни нашим зрителем, ни — тем более — зарубежным, ни среди широкой публики, ни в узких кругах кинематографической элиты. Резкое расширение кинопроизводства привело вдруг к резкому сокращению его потребления.

Это было бы совершенно необъяснимо, если бы подобную ситуацию мы не наблюдали в иных областях культуры, переживших относительный расцвет в период «перестройки». Сначала в области советской рок-музыки, для которой выход из подполья и стремительный рост популярности был поистине смертельным. Затем в области театра, где открытием тысяч новых театриков и студий, их стремительным отпочкованием, размежеванием и делением было отмечено начало глобального кризиса этого вида искусства в нашей стране. Сегодня аналогичный процесс происходит в области издательского дела и в кинематографе.

Пора осознать, что эпоха, спровоцировавшая весь этот бум и расцвет, оказалась очень короткой и сегодня уже закончилась. И была она, во всяком случае, в том, что касается культуры, не столько началом чего-то нового, сколько лихорадочным, судорожным, безумным изживанием прежнего, навсегда отходящего в небытие.

Эта эпоха была отмечена то и дело воспроизводящейся в нашей культуре ситуацией удивительного несовпадения идеологии и мифологии. На уровне идеологии нам предлагалось воспринимать перестройку как очередной переход от проклятого прошлого к светлому будущему, а в качестве идеала светлого будущего нам предлагались демократия, рынок и развитая буржуазная цивилизация. Но на уровне мифологии, на уровне неподдельного эмоционального переживания — рынок, свобода и демократия были привлекательны для наших людей лишь постольку, поскольку они были абсолютной противоположностью устоям прежнего, низвергнутого миропорядка. Эмоциональный пафос перестройки был в первую очередь пафосом ритуального разрушения прежнего мира. Это совершенно особое состояние карнавального раскрепощения стихийно-деструктивных социальных эмоций, в обществах стабильных находящее себе выход в определенной системе ежегодных праздничных ритуалов, у нас же неизменно совпадающее с периодами социальных реформ и бурных общественных изменений.

Но карнавальное время циклично. Так же неизменно, как на смену ночи приходит день, праздник сменяют будни, а разгул игрового хаоса сменяется торжеством обновленного космоса, незыблемой стройности и порядка. Карнавальное время не предполагает развития, движения вперед; у нас же, поскольку стихийный взрыв карнавальных эмоций накладывается на период действительных политических перемен и к прежнему порядку возврата нет (во всяком случае в его неизменном, идентичном виде), эпоха реформ неизбежно сопровождается чудовищным по силе психологическим срывом, трагическим вывихом народной души, крахом народной веры.

Парадоксальное совмещение этих противоположных состояний души объясняет многое в эмоциональной атмосфере нашего времени: сочетание самых безответственных и безумных надежд — с мраком абсолютного отчаяния, растерянности и неверия ни во что; непостижимое ожидание того, что цивилизация трезвости, расчета и здравого смысла родится в буре иррациональных страстей, возникнет из пафоса ритуальных проклятий и танцев на костях поверженного врага. Этим объясняется наше самоослепле-

ние и внутренняя неспособность двигаться к цели, чуждой в принципе нашей психологической природе. Здесь, может быть, кроется и причина того, что «радостная» эпоха окончательного крушения тоталитаризма породила кинематограф столь небывало мрачный, что люди инстинктивно избегают всяческих контактов с ним, оберегая остатки душевного равновесия.

Источник этой мрачности, на мой взгляд,— кризис тех глубинных мифологических структур, которыми на протяжении огромного временного отрезка определялось самосознание и духовное самоопределение нашего народа. Мифологическая картина мира в сегодняшнем карнавальном сознании не просто перевернута вверх ногами — она разрушена до основания, дезинтегрирована, перестала существовать в качестве начала, определяющего самый наш способ существования и наш жизненный выбор. И совершенно естественно, что кино как искусство наиболее массовое, живущее за счет использования и образной репрезентации этих архетипически-мифологических структур, в ситуации внутренней смуты и глобальной психологической дезориентированности оказывается в крайне сложном, почти безвыходном положении.

Кинематограф перестройки — законченное и не лишенное эстетического интереса явление ничего, однако, не дал для будущего. Здесь нет следов какой бы то ни было новой мифологии. И потому сегодня, когда схлынула эмоциональная волна обличения и отрицания «проклятого прошлого», все мы дружно оказались у разбитого корыта.

С одной стороны, этот кинематограф, конечно же, не мог остаться в стороне от всенародного политического карнавала, где ему, в общем, пришлось довольствоваться достаточно скромной ролью. Он был обречен на вторичность, на воспроизведение и тиражирование тех внешних примет карнавальности, которая процветала в самой жизни: отсюда безумная мода на всевозможных панков, металлистов и рокеров, которые пели, плясали и эпатировали народ в каждом втором фильме периода 1987—89 годов.

С другой стороны, кинематограф смог принять посильное участие в потоке карнавальных обличений и разоблачений, предоставляя нам неограниченную возможность созерцать некогда боготворимых вождей в сниженном, комическом, пошлом, глупом или злодейском обличье. Экранизацией анекдотов, басен, слухов и сплетен о сильных мира сего кинематограф включился в эту игру фольклорного сознания, но и здесь он не был на первых ролях и, главное, не создал ничего конгениального мало-мальски смешному политическому анекдоту.

Фильмов, в которых нашло свое отражение не только видимое, телесное бытие карнавальной эпохи, но и ее духовная физиономия, ее мироощущение, мучительно-эйфорическое переживание душевного хаоса, можно насчитать единицы. И нужно сказать, что выразить все это оказалось возможным лишь ценой глобального разрушения эстетики, ценой выворачивания наизнанку всех привычных эстетических норм, приемов и принципов.

Это было кино, абсолютно не склонное считаться со зрителем, производящее фильмы невероятной длины, лишенные какого бы то ни было связного сюжета и доступной сознанию логической обусловленности событий. Здесь отсутствовал действующий герой, а персонаж, стоящий в центре повествования, с которым нам предлагалось идентифицировать себя, тонул на наших глазах в волнах социального абсурда. Весь фильм превращался в бредовое обозрение хаотически-непостижимого мира, в котором мы с ужасом опознавали окружающую нас действительность. Вершиной такого рода кинематографа стал, несомненно, «Астенический синдром» Киры Муратовой, а наиболее законченным образцом для меня — фильм Валерия Огородникова «Бумажные глаза Пришвина».

Уже сама радикальность, с какой это кино отказывалось от следования традиционным эстетическим канонам, свидетельствует о том, что его принципы не могли быть использованы для развития кинематографа, рассчитанного на то, чтобы его смотрели, и смотрели все-таки с некоторым удовольствием.

Зрительский кинематограф не может позволить себе быть свободным от сюжета, героя, от воспроизведения стройной, иерархически расчлененной мифологической картины мира, где есть верх и низ, правда и ложь, добро и зло, и при этом добро, как правило, побеждает. Массовое кино не может заниматься воссозданием живописных руин рухнувшей мифологии, но обязано удовлетворять демократической потребности зрителя видеть мир, близкий его сердцу, мир понятный и правильный.

Но именно в этот момент, в ситуации полного истощения мифологической почвы, мы попытались осуществить безумную идею построения «советского Голливуда», задумали создать процветающий коммерческий кинематограф с выходом на мировой рынок. Естественно, за счет импорта западных, и в

первую очередь американских, мифологических моделей.

Попытка эта была вполне закономерной. В основе ее лежало то же утопическое представление, что и в основе всех наших социально-политических покушений переделать жизнь на западный лад: представление о том, что мы — такие же, как они, что как только большевики с их безумной идеологией и драконовской цензурой оставят нас в покое, советский человек на свободе, руководствуясь законами здравого

«Сатана»

смысла, немедленно заживет в соответствии с теми принципами, на которых держится просвещенный буржуазный цивилизованный рай.

Однако соединение советской реальности и американской мечты привело к неожиданным результатам. Ни в одном из известных мне наших боевиков супермен, в одиночку борющийся против зла, не выходит из этой борьбы победителем. Единственное исключение — фильм Р. Фрунтова «Дураки умирают по пятницам», но и здесь герой побеждает не потому, что он сильнее системы, но лишь потому, что система, оказывается, не так уж плоха и на плохого следователя, продавшегося бандитам, находится некий честный представитель иных, более могущественных структур, который восстанавливает справедливость, явившись в последний момент как Deus ex mahina. Как мы помним — это излюбленный финал застойного советского кинематографа, где, несмотря на любые нарушения социалистической законности, непогрешимый партийный чиновник или сотрудник «органов» в конце концов восстанавливает идеальную гармонию, являющуюся неотъемлемым качеством самого передового на планете социального строя. Р. Фрунтов использует эту развязку иронически, как бы идя навстречу пожеланиям зрителей, но знаменательно, что он не находит иных способов устроить счастливый финал, кроме тех, что можно позаимствовать из арсенала соцреализма. Гарантом гармонии и справедливости в системе наших представлений о жизни может выступить только государство, но не человек и даже не Господь Бог.

Дело, наверное, в том, что проблема отношений человека и государства до сих пор

остается центральной в присущей нашему сознанию мифологической картине мира, где государство воспринимается не просто как «механизм насилия» или механизм обслуживания любых, сколь угодно важных общественных функций, но представляет собой величину мистическую, являясь единственным гарантом космической устроенности, универсальной справедливости и вообще правильности, праведности жизни человека и общества. Вне государства и тех целей, которые оно ставит перед человеком и которые воплощены в нем самом, нет никаких иных критериев добра и зла, правды и лжи...

С тех самых пор, когда в государственном сознании русского народа восторжествовала идея Москвы — Третьего Рима, этот идолотворческий уклон остается чудовищным тормозом нашего духовного развития, причиной многих катастрофических срывов в нашей истории, начиная с раскола и кончая, а может быть, и не кончая Октябрьской революцией, которая, по мнению Г. П. Федотова, была во многом спровоцирована отречением Государя, крахом мистической идеи Самодержавия, гибели Православного царства, аналога Царства Божия на земле... Заменить идею Самодержавия смогла лишь столь же глобальная, универсальная, мессианская идея — идея построения коммунистического земного рая.

С редкой жертвенностью и долготерпением русский народ, народ-богоносец влачил на своих плечах идола государственности, наделяя его высшими атрибутами божественности, духовности, неотмирности, и вот (что, впрочем, бывало и раньше), когда Бог оказался подменным, не тем, кому следует поклоняться, мы очутились в мире, где царствует хаос, где Бога и вовсе нет, где отсутствует полюс добра. Мы оказались в аду, в инфернальном пространстве, где «силы зла царствуют безраздельно».

Мафия, чаще всего выступающая в наших боевиках в качестве антагониста главного героя,— это никак не конкретное социальное явление, нет, мафия в нашем кино — символ абсолютного и всесильного зла, слияние криминального хаоса, бушующего внизу, и тотального беззакония, царящего наверху. Две бездны мрака соединяются, не оставляя никакого пространства, где было бы возможно свободное, человеческое, этически ориентированное самоосуществление героя. В силу этого заранее неучтенного обстоятельства прекрасный миф о супермене неизбежно и помимо воли создателей фильмов перерождается в собственную противоположность: герой-победитель автоматически превращается в героя-жертву...

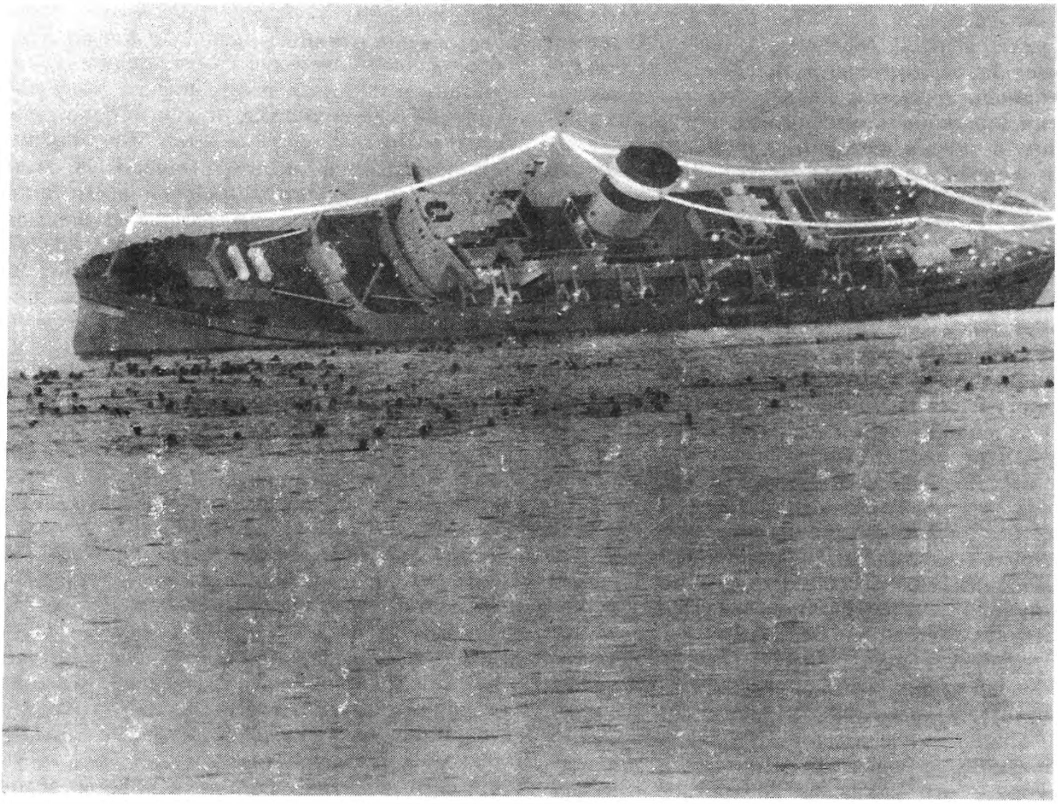
Наиболее свежим и наглядным примером такого рода перевоплощения стал для меня недавний ленинградский фильм «Лапа» режиссера Ю. Колтуна. Тем более что фильм этот, отчасти тяготеющий к жанру притчи, демонстрирует данный процесс с известной долей философского обобщения. Итак, в основе картины все тот же архетипический конфликт: герой-одиночка против мафии. Герой — относительно честный и высокопоставленный чиновник, которому мафия предлагает сотрудничество и который от этого сотрудничества уклоняется, то ли из каприза, то ли наивно полагая, что у него есть выбор. В результате его лучший друг, которого в начале фильма он, пользуясь своим влиянием, красиво вызволил из тюрьмы, оказывается в сумасшедшем доме; любовницу героя зверски убивают; жену доводят до самоубийства, а сам он, потеряв все, утратив последние остатки былого величия, попадает в тюрьму. Однако на этом история не кончается. Вопреки всем законам драматургии авторы фильма выпускают героя на волю, чтобы на наших глазах добить окончательно: после освобождения он становится истопником или кочегаром на шикарной даче своего процветающего врага, и всей его ненависти, жажды отмщения хватает только на то, чтобы в истерическом припадке застрелить своего друга, который вышел из психушки, стал правозащитником и экстрасенсом и даже вылечил непонятно зачем хозяина дачи, чтобы умереть, сделав доброе дело, ни за что, ни про что.

Сила зла торжествует здесь не только в пределах одного криминального эпизода, победа зла — универсальный закон, которому подчинена вся жизнь героев этой картины. Уже к середине фильма герой оставляет всякие попытки сопротивления и окончательно превращается в пассивную жертву неведомой, инфернальной силы, уничтожающей все, что представляет для него хоть какую-то ценность. Тотальное рабство человека у этой стихии — окончательный итог рассказанной здесь истории. В основании столь пессимистического взгляда на жизнь лежит не отчаяние экзистенциального бунта, как это было когда-то в европейской культуре, а просто отсутствие пережитого опыта надежды и веры, хотя бы той общегуманистической веры в человека, которая лежит в основе мифологии жанра.

В деструктурированном мире, лишенном мифологической иерархии, только злое начало обладает способностью свободно двигаться в любых направлениях и достигать любых целей, ибо ему никем и ни-

где не поставлено никаких пределов. Полностью реализовать себя и быть абсолютно свободным в этом мире может лишь аболютное зло.

Чудовищную картину беспредельного самоутверждения зла и зла как беспредельного самоутверждения предлагает нам Виктор Аристов в фильме «Сатана». Здесь в вывернутом наизнанку виде представлена одна из наиболее распространенных ситуаций буржуазного искусства: безродный провинциал, делающий карьеру в столице... Герой, который поднимается из ничтожества, завоевывая социальное пространство, одерживая победу за победой, здесь — чудовище, выродок, маниакальный преступник, совершенное исчадие ада. Этот юноша с нежным румянцем на щеках начинает с убийства ребенка, похищенного им с целью получения выкупа у своей бывшей любовницы, после чего все прочие его злодейства: изнасилование невесты на свадьбе друга, склонение к сожительству девушки, которая его ненавидит, шантаж, предательство, ложь — воспринимаются просто как детские шалости. Каждый его поступок — жуткое нарушение правил игры, леденящее кровь разрушение наших представлений о том, чего вообще можно ждать от человека. Зло здесь немотивировано, иррационально, но в то же время странно знакомо, воспринимается как реальная угроза, направленная против всех и лично против тебя... Извращенная склонность к злодейству интерпретируется не как индивидуальная патология, но как нечто типичное, естественное, как логический итог безудержного стремления выйти в люди.



«Армавир»

Характерно, что в развитии этого сюжета вообще отсутствует тема договора, сделки с дьяволом и, соответственно, расплаты, потери человеком самого себя. Зло здесь действует с волшебной легкостью и самоутверждается, ни за что не расплачиваясь. Поскольку уязвленное социальное самолюбие, тщеславие, зависть и безумная жажда

самоутверждения — единственные мотивы и страсти, которыми исчерпывается внутренний мир героя, то, вследствие отсутствия предмета, называемого «бессмертной душой», он неуязвим, ему просто нечем платить по счетам дьявола. Если допустить, что человек — существо, состоящее из одних только греховных вожделений, то свобода действительно превращает его в «сатану», а мир, состоящий из таких обитателей, становится адом.

Знаменательно, что положительный полюс в фильме вообще отсутствует. Мы не можем до конца сочувствовать даже матери, потерявшей ребенка, потому что она райисполкомовская стерва и взяточница. Не вызывает наших симпатий также и сам ребенок — вредная, испорченная девочка, бойкая не по годам. Все люди как будто заражены, отравлены общей атмосферой царящего в мире зла, являясь в той или иной степени или жертвами его или носителями.

Нужно сказать, что фильм Аристова — достаточно смелое, радикальное обнажение подполья нашей коллективной души. И этим определяется чрезвычайная сила эмоционального воздействия картины, однако она оказывается созвучной тем нашим эмоциям, которые лучше не будить. Это проекция наших социальных страхов, нашего панического убеждения в том, что «чужой», «другой» несет в себе тотальную угрозу, что, лишенный внешней узды, он в любой момент может безнаказанно вторгнуться в нашу жизнь и разрушить ее до основания.

Поверить в это тем легче, что «сатанизм» в фильме имеет вполне определенное социальное измерение и герой — лимитчик, антисемит и русский шовинист — воспринимается здесь как «типичный представитель» этих вполне реальных и малосимпатичных групп населения. Фантом сатанизма, приобретающий социальную ипостась, становится неотразимо убедительным для нашего сознания, которое вообще живет в мире, где действуют не люди, но «определенные силы» — необъяснимые хаотические энергии, находящие свое выражение в иррационально-разрушительных действиях реальных социальных групп, представители которых рассматриваются в результате лишь как носители абсолютного зла.

И достаточно неприятно видеть, как с подобной человеконенавистнической психологией сочетается идеология вполне либеральная, видеть, как стихия слепой ненависти подпитывает не какие-нибудь каннибальские настроения, но борьбу за терпимость, демократию и свободу. Здесь вновь обнажается чудовищное несоответствие между тем, к чему мы стремимся, и тем, что мы при этом чувствуем.

Вообще же тема сатаны и сатанизма, в последнее время вышедшая на первый план в советском кинематографе, закономерно становится естественным итогом наших разоблачительных устремлений, нашего похода на царство зла. Зависимость морали от политики, а политики от черта возникает в нашем кино с какой-то математической неизбежностью.

Но если у Аристова фашистские взгляды героя, его политическая ориентация есть как бы следствие лично присущего ему «сатанизма», то кинематограф иной, почвеннической ориентации смотрит на дело проще: причастность к нечистой силе обусловлена исключительно социальной или национальной принадлежностью.

В картине Николая Бурляева «Все впереди» уже целый народ в лице физика Медведева, нарколога Иванова и русской красавицы Любы предстает как жертва мирового зла, разлитого в воздухе повсеместно за пределами России, особенно в таких гнилостных местах, как город Париж, который вообще невозможно посетить, избежав грехопадения; зла, проникающего к нам разгулом рок-вакханалий по телевизору и тихими происками космополитов-бришей, вытесняющих русских отовсюду, разрушающих семью, совращающих и разлагающих женщину — хранительницу домашнего очага.

Проблема внутренней способности человека противостоять этому злу в картине вообще не обсуждается, возможность такая как бы не приходит в голову его создателям, и потому отсутствие внутренней стойкости не ставится в укор ни Любе, ушедшей от мужа к Бришу, ни Иванову, которого тот же Бриш завлекает в какой-то дьявольский вертеп, где бедный нарколог напивается до бессознательного состояния. Зло разлито в воздухе и заразно, как оспа, единственный способ борьбы с ним — карантин, моральная изоляция, а также очистительное для общественной атмосферы воздвижение памятников русским святым. Под сенью такого памятника Сергию Радонежскому, воздвигнутого обществом «Память», и воссоединяются вновь Люба с Медведевым...

Перед нами классическая конструкция консервативного имперского мифа: Россия — священный остров истинной, Божеской жизни, огражденный заслоном правильной веры и патриархального уклада от заморской заразы — жизни, где государство мудро берет на себя тяжкое бремя защиты народа-

ребенка с пониженным нравственным иммунитетом от тлетворного влияния иноверцев, иностранцев и инородцев.

Ту же коллизию, но уже в запредельно пошлом и бессмысленном воплощении преподносит нам фильм «Отель «Эдем» режиссера В. Любомудрова. Самое смешное, что фильм этот является переложением на русский лад известной голливудской комедии «Иствикские ведьмы», что придает всей затее особенную пикантность: в разоблачении западной заразы авторы не брезгуют плагиатом из области западного развлекательного кино.

Немолодой интересный Дьявол, которого здесь играет не Джек Николсон, а Леонид Марков, соблазняет трех прелестных провинциалок, которые влюбляются в него без ума... Правда, до конца свой адский умысел ему довести не дано, ибо позволить этого авторы ему просто не могут, ведь речь здесь идет не просто о парадоксах любовной борьбы между мужчиной и женщиной, но ни больше, ни меньше, как о вечной борьбе Добра и Зла. Воплощение Зла — отель «Эдем» (в роли Эдема выступает валютный гостиничный комплекс в Дагомысе) — храм Сатаны, мерзкий форпост его борьбы за власть над человечеством. А Добро охраняет Ангел — невинноубиенный воин афганский со своей невестой, верной ему и после его смерти. Поле битвы же — сердце человека, вернее, три женских сердца, принадлежащих трем верным мужним женам, затесавшимся сюда отдыхать по профсоюзным путевкам.

Картину эту нельзя, конечно же, обсуждать всерьез, однако сам факт заимствования дает нам редкую возможность наглядного сопоставления исходных мифологических мотивов. В американском фильме, при всем обилии расхожих мистических штампов и кинематографических чудес, есть нечто безусловное и подлинное: четыре великолепных актера — «звезды» первой величины, местами почти всерьез разыгрывают историю, в которой есть драма одиночества, прихотливая игра чувств и утоленная, пусть ненадолго, жажда контакта, понимания и любви. Этот фильм — ироническая постмодернистская игра с разнообразными сказками, которые рассказывает западный кинематограф, но поскольку все эти сказки повествуют о том, что происходит с человеком в его интимной душевной жизни, они способны волновать воображение, и любая, сколь угодно ироническая игра с ними имеет некий человеческий смысл.

«Отель «Эдем» — это тоже как бы постмодернизм, ибо здесь свалено в кучу и перемешано все на свете — от черта до ветеранов афганской войны, от ОМОНа до конкурсов красоты, от мистики до перестройки, но нужно прямо сказать, что все ингредиенты этого кушанья абсолютно несъедобны, это не мифологемы, воспроизводящие реальные движения души, наши эмоции и влечения, но обрывки того идеологического мусора, которым засорены наши мозги, эфир и вообще наша среда обитания.

Охранительная идеология, конечно же, дана здесь как бы не всерьез и сдобрена известной долей иронии, которая скорее смахивает на цинизм, ибо любовь авторов к изображаемому пороку несомненно более искренна, нежели попытка его обличения. Это какое-то немыслимое варево из остатков российского мессианизма и абсолютной готовности отдаться любому соблазну. Попытка сделать мистическую комедию на американский лад, используя мифологию добра и зла, дает исчерпывающее представление и о нашем «добре» в погонах с автоматом, и о нашем «зле» с валютными барами и голыми девочками. Она репрезентирует тот уровень мифосознания, на который все мы обречены с нашими вечными блужданиями между идеей «порядка» и хаосом вседозволенности.

Ясно, что эксперимент по пересадке западных мифов на российскую почву плодов никаких не приносит именно потому, что мы — другие. И добиться здесь коммерческого успеха трудно, так как жанровые мифологические модели не поддаются импорту, словно бы это передовые технологии, освоение которых гарантирует наступление экономических чудес.

Оставим, однако, в стороне туманные пути развития коммерческого кинематографа, поговорим о том, что еще может спасти наше кино как искусство. Думаю, что здесь нам лучше всего перестать грезить на западный лад и проснуться, попытавшись понять, пережить и трезво осмыслить то, что случилось с нами, но не как с обществом, а как с людьми. Именно этот путь оказывается сегодня наиболее трудным, что продемонстрировал с исчерпывающей полнотой фильм Вадима Абдрашитова и Александра Миндадзе «Армавир».

Картина вырастает из убеждения, что вывихнутость и нестроение нашего бытия причиной своей имеют некое психологическое неблагополучие, что болезнь таится в душе. И одно из проявлений ее, один из симптомов — всеобщая выбитость из колеи, утрата «своего» — стабильного маленького любимого мира, который является как бы

продолжением в пространстве нашего «я».

Отчаянные, лихорадочные поиски «своего», поиск любимой женщины — жены, дочери — и составляют сюжет этого фильма. Однако совершенно конкретная и частная житейская история, лежащая в основе сюжета, подается здесь настолько условно, с такой долей программной метафоричности, что становится ясным: она волнует авторов не сама по себе; и то, что происходит с людьми, одержимыми судорогами отчаяния и надежды, любви и ненависти — лишь способ рассказать о чем-то другом, более общем, и потому для авторов более важном. Парадокс этой картины заключается в том, что проблемы психологические исследуются не прямо, но при помощи неких абстракций, в роли которых в свою очередь выступают конкретные житейские ситуации. Как будто бы жизнь души — область для нас настолько запредельная, что проникнуть в нее можно лишь кружным путем, путем сложных логических построений.

История поисков некой Марины, исчезнувшей во время катастрофы на теплоходе «Армавир», ее отцом, от которого она сбежала, и мужем, который пробыл в этом качестве всего лишь несколько дней,— это своего рода метафора, довольно необычная для нас, но все же вполне поддающаяся прочтению. Историю эту можно интерпретировать, исходя, например, из распространенной ныне теории о незрелости, о подростковом характере психологии нашего общества, который выражается, в частности, в том, что мужчина не в состоянии уладить свои отношения с женщиной, создать семью, быть ее главой, отвечать за нее, предпочитая реализацию на уровне однополого подросткового коллектива. Действительно, оба главных героя — люди, чья психология сформирована именно таким образом. Один — военный, другой — моряк; оба они не в ладах с женщинами: первый лишил свою жену родительских прав, а второй вообще большой ходок, вызвавший к себе такую ненависть женской части команды, что они всей гурьбой явились после катастрофы его оскопить... Утрата Марины, любимой женщины, которой оба они, в сущности, никогда не владели, это как бы горький символ их человеческой неудачи, символ жизненного поражения, несостоятельности этого человеческого типа, репрезентирующего все наше общество.

Итак, даже в исследовании психологических проблем авторы не в состоянии освободиться от предпочтения общего частному. Они сосредоточены на исследовании душевных аномалий, обусловленных внешними и общими для всех причинами, ибо именно этот слой человеческой психологии кажется им определяющим, находится как бы в фокусе изображения. Поражает, насколько точно, естественно и органично воссоздано в фильме это «общее» — например атмосфера коллективного безумия, царящая в парке, где бродят полуодетые пассажиры «Армавира», испытавшие шок после встречи со смертью, и насколько многословно, и неубедительно, и натужно развивается здесь главная сюжетная линия, связанная с судьбами конкретных людей. Художественная ткань фильма не выдерживает такого напряжения и рвется на куски; в нем есть цепь завораживающих картин, где мир предстает в бредово-искаженном видении человека, пережившего катастрофу, и странное, непонятное, оставляющее чувство неловкости усилие поведать нечто глобальное, насильственно втиснутое в рамки житейской истории, все составные части которой от этого утрачивают свои конкретные очертания, свой эмоциональный и психологический смысл.

Те слои человеческой психики, которые являются областью сугубо индивидуальной, а не социальной психологии, не относятся к числу механизмов социализации и, значит, достижения комфортного тождества с обществом себе подобных, та часть нашей души, где таится наша неповторимость, наша уникальная предназначенность, кажется чем-то абсолютно несущественным для решения наших общих и частных житейских проблем. Социальное существование советского человека настолько отделено от жизни личности, что воссоздать, реконструировать единство этих начал наше кино сегодня оказывается не в состоянии.

Обращаясь к этой проблематике, кинематограф наш создает лишь невероятные, почти химерические построения на тему отсутствия такого рода единства. Одним из них кажется мне фильм «Нога» — дебют молодого режиссера Н. Тягунова.

Картину эту можно представить в виде некоего полотна, одна часть которого подробно и дотошно выписана в стиле высококлассного соц-арта, а другая представляет собой не рисунок даже, но совершенно условную голую композиционную схему; первая изображает существование человека, превратившегося в некий социальный автомат, механизм для выживания, а другая посвящена тому, что случается при этом с его душой.

В начале картины два симпатичных мальчика в солдатской форме с первым курсом университета за плечами, в дивном безлюд-

ном азиатском приграничном ущелье дурачатся, закапывая по шею какой-то указатель, который их послали установить; болтают, спят, кокетничают с невероятной местной красавицей и в конце концов удаляются, распевая на строевой мотив первые строфы «Божественной комедии» Данте...

Потом — Афганистан, один находит другого в ящике для патронов разрезанным на куски и, разворотив в пароксизме мести чуть не половину какого-то аула со стариками, женщинами и младенцами, оказывается в госпитале с раненой ногой, которую ему здесь и ампутируют.

Его возвращение к «нормальной» жизни, показанное миллиметр за миллиметром, во всей совокупности бытовых аспектов существования,— это воссозданный с потрясающей достоверностью процесс превращения человека в идеальный социальный протез, где искалеченные, разорванные ткани живой души последовательно заменяются идеологически, государственно, социально санкционированными идеалами, целями и системами мотивировок. Это процесс превращения нормального человека в «совка», ибо только абсолютная мимикрия и слияние с господствующей ментальностью может помочь ему выжить.

Рядом же, пунктирной линией видений, бреда, предчувствий и странных мистических происшествий разворачивается история утраченной души. Символом души становится ампутированная нога. Еще в госпитале, в бреду, мучимый фантомными болями, герой просит явившегося ему погибшего друга убить эту ногу, чтоб ее не похоронили живой. Друг как бы выполняет просьбу, после чего и начинается успешное врастание героя в окружающую реальность. Но попутно друг как-то туманно, намеками сообщает и о смерти туркменской девушки, с которой они познакомились тогда в ущелье. И параллельно с процессом благополучной адаптации развивается вторая сюжетная линия — движется в фильме тень мстителя, брата красавицы, убежденного, что в смерти ее виноват герой.

Мститель в конце концов находит свою жертву, обе линии сходятся, и в точке соединения герой прозревает, после чего, вернувшись в ущелье, на месте сгоревшего дома, где жили когда-то девушка и ее брат, герой пускает себе пулю в лоб, и в последних кадрах картины он вновь перед нами такой, как прежде, юный, живой, и обе ноги его целы...

Сам механизм метафорического сопряжения понятий остается в картине неприкрыто условным. Отрезанная нога, ампутированная душа и убитая девушка непостижимым образом соединяются вместе в мучительной попытке выразить некое явление, которое лежит за пределами нашего повседневного опыта, и это явление — не что иное, как целостное бытие личности, мир души, ландшафты которого почти погребены в завалах памяти, на задворках нашего естества.

Нельзя обойти и тот факт, что фильм «Нога» — тоже в какой-то мере — перенесение на нашу почву американской мифологии, ибо является вольной экранизацией новеллы Фолкнера.

Итак, можно, мне думается, утверждать, что одной из важнейших составляющих кризиса нашего кино является абсолютный кризис, исчерпанность нашей коллективистской мифологии, в структуре которой идеальное, высшее, сакральное духовное начало, вынесено за пределы индивидуального человеческого «я» и существует или может осуществиться лишь как внешняя цель, плод коллективных усилий. Крушение очередного идола обернулось, соответственно, для нас полной утратой Высшего, Божественного, чего-то возвышающегося над уровнем звериного эгоизма, над разгулом инстинктов и циничным пафосом эмансипации низменных вожделений. Мы оказались в мифологическом вакууме, наше сознание остановилось в оцепенении перед зрелищем распавшегося, мифологически неорганизованного, страшного, необъяснимого бытия.

Но поскольку мифология — это образное воспроизведение нашего внутреннего мира, воспроизведение того уровня, на котором находится в данный момент наше духовное развитие, то распад мифологии — знак необходимости перехода, знак необходимости спасительного и мощного духовного рывка. Возвращение назад, к идее сильной власти, к апологии обожествленной государственности, возможное ныне лишь в формах русского фашизма, для нас сегодня воистину подобно полной духовной смерти. А углубление духовного опыта возможно лишь в направлении персонализма, в области постижения мистической значимости частного, индивидуального бытия. Возможно как внутреннее постижение очень старой и давным-давно провозглашенной истины, что Царствие Божие, которое мы все норовим построить на костях, проливая реки крови, не щадя ни себя, ни других, на самом деле «неприметным образом приходит», что «Царствие Божие внутри нас».

7 августа 1991 года

Леонид Гуревич

На перепутье

Заметки о современном документальном кино

Очень трудное время... Нет, я не о политике и даже не об экономике, не об угрозе гражданской войны и не об «угрозе» рынка. И не потому, что это у всех в зубах навязло. Голод по новостям пока что серьезнее, чем просто голод. Жить у нас сейчас безмерно интересно, хотя и «бездны на краю», по слову поэта... А вот работать? Я не про всех — про себя: работать в кино, в документальном кино?..

Скажу честно: все время думаю — что́ снимать? Это — мелко, а это — слишком «на злобу дня», а вот это — не дай Бог! — конъюнктурно. Такое уже было, было, было!.. А вот в этом — не докопаешься, не прорвешься к сути... Ну, а это — выспренне, отвлеченно, никому не нужно.

Так и верчусь. А может быть, потому, что мне под шестьдесят? Но схожими ощущениями делятся не только мои ровесники. Что же снимать?

...Не столь давно я посмотрел фильм молодого режиссера Сергея Ховенко «Чревовещательница». И фильм этот оказался очень «моим». Не просто понравился, а отозвался на раздумья: какими путями кружит сегодня отечественная документалистика. В кризисе ли она, и уж если так, то где из этого кризиса выход брезжит?.. А фильм устроен просто: немолодая уже эстрадная актриса, ну, скажем, из Москонцерта, представитель так называемого «редкого жанра», путешествует по стране, по провинции... По науке ее следует называть вентрологом, но «чревовещательница» — красивше да и мистичнее. Номер у актрисы простой: диалог с куклой, смышленым ребенком, хитрованом и озорником, который за словом в карман не лезет. Ну, скажем, так:

— Я расскажу сказку: жил-был красивый мальчик...

— Это я! — нутряным писком возглашает кукла.

— И жила-была Баба-Яга...

— Это ты! — пищит кукла.

Зал, что называется, животики надрывает... С этим номером колесит героиня фильма по России, и, может быть, самый горький компонент ленты — пейзажи в вагонном окне, что открываются нашему взору. В непогодь и слякоть, где-то на грани то ли осени, то ли весны, в грязи и подтаявших сугробах, развороченная, замученная земля, битые-перебитые дороги, ямы и свалки, разрушающиеся строения и дымные трубы, покосившиеся избы и обшарпанные городские фасады. В самом деле «немытая Россия» — такая горечь!..

А концертирует наш «вентролог» тоже в весьма типичных отечественных аудиториях. В сельском клубе, где «обхохатываются» едва успевшие помыться доярки (ревет за кадром голодная животина, грязный скотный двор, лужи да измочаленная техника)... В воинской части — солдатики худые, коротко стриженные, на тонких шеях — аккуратно подшиты белые подворотнички, на плацу рядом с клубом — шагистика, строевая подготовка... в ИТК — бритые головы, арестантские черные робы, готовность «заржать с пол-оборота», жажда праздника (а поблизости шурует милиция: привод, детприемник, допрос)... Наконец, видимо, в больнице для слабоумных — тут уж и писать невмочь.

Боже мой, думаешь, как же все это страшно и тяжело! Но ведь это и милосердно до щемящей боли... Так велика потребность рассмеяться и оттаять, и так нужно именно здесь, внутри самых кровоточащих ран больного тела страны хоть как-то высветить душу. И что с того, что номер везде один и тот же и шутки те же, не слишком тонкие — ведь забирают они зал, дают вздохнуть. Освещаются лица, открывает улыбка щербатые рты: есть, есть еще у людей способность и готовность улыбаться.

Но это — у людей... Финальный (или поч-

ти финальный) эпизод фильма начинается привычной «рифмой»; актриса и кукла на сцене. Но в зале, довольно большом, только один зритель. В шляпе и строгом костюме. Он непререкаемо важен и солиден, ни один мускул не дрогнет на его сытой «будке». И все уже знакомые нам репризы, которые вызывали смех в любой аудитории, не способны поколебать унылое, чугунное величие. Только потом смекаешь: ну да, это хозяин, видимо, шеф принимает номер. Решает ответственно: выпускать ли чревовещательницу к людям. Захочет — не выпустит.

Согласитесь: какой толковый, яркий и честный фильм! Мне — повторюсь — он нравится еще и возможностью через его призму оценить некоторые тенденции нашей документалистики последних лет.

●

В фильме Сергея Ховенко не менее половины содержания (арифметика тут плохой советчик) выдержано в той стилистике, которая господствовала в нашей документалистике на протяжении 86—89-х годов. Подыскать ей точное название достаточно сложно, думаю, теоретики со временем определят дефиниции. Я же имею в виду пафос социальной критики, откровенную публицистичность, осуждающую — справедливо и искренне! — язвы нашего прошлого и настоящего (слово «чернуха» я бы никогда в адрес этих фильмов не употреблял).

Уже с лихвой высказано сомнений по поводу такого кино: мол, правило бал не искусство, а конъюнктура. «Доска позора» заменила «Доску почета». Не стану отрицать этих обвинений. Помню, как мы готовили фильмы для фестиваля «Гласность» в США в 1989 году. Американцы хотели иметь программу именно социально-критическую, но мы пытались расширить рамки селекции. И тогда меня поразило, как американский отбор «не прошли», скажем, «Мы» Артура Пелешяна или «Шаговик» Бориса Галантера. Иной был спрос, понятное дело, но все же потом (на многочисленных пресс-конференциях в США) и я, и коллеги упоминали об опасной «однобокости» наших лент и о послаблении ценза художественности, о падении профессионализма на волне всемогущего пафоса критики и отрицания. Но никакие предостережения не могли помочь: мы дорвались до возможности говорить правду и торопились выкричать ее. Не случайно поэтому кумирами первого Всесоюзного фестиваля документального кино в Свердловске в 1988 году стали «А прошлое кажется сном...» Сергея Мирошниченко и «Черный квадрат» Иосифа Пастернака, а на первом Международном фестивале неигрового кино в Ленинграде в 1989 году победил «Встречный иск» Аркадия Рудермана, не случайными были и награды «Ники».

Казалось бы, зачем оперировать полярными крайностями? Многие из «перестроечных» фильмов выдерживали строгие критерии искусства. «А прошлое кажется сном...», «Завтра праздник», «Портной», «Леший», «В воскресенье рано...» — можно добавить немало иных лент. А измерять любую волну — давно уже сказано — следует по самому высокому ее гребню. И я никак не могу согласиться с таким, например, суждением о «шумной перестроечной документалистике»: «Как это ни досадно, но, видимо, права газета русских эмигрантов в Нью-Йорке «Новое русское слово», утверждая, что «советский экран демонстрирует растерянность» и что «гласность не породила ни нового поколения кинематографистов, ни нового взлета кинематографа».

Я, как и автор этого пассажа Владилен Кузин, директор «Ленхроники», тоже имел удовольствие (скорее — неудовольствие!) читать «Новое русское слово», но выбрал бы оттуда иную цитату на сходную тему: «Глаз кино... поставил роковой диагноз там, где пресса лишь гадает о возможных вариантах... Фильмы, которые я посмотрел,— это собирательный портрет общества...» Впрочем, война цитат — не лучший способ полемики.

«Новое поколение»? Извольте. Татьяна Скабард и Надежда Хворова, Иосиф Пастернак и Вячеслав Мирзоян, Сергей Буковский, Владимир Суворов, Валерий Балаян и Александр Роднянский, Андрей Загданский, Сергей Мирошниченко, Владимир Оседледчик, Алексей Ханютин, Арутюн Хачатрян, Альгис Арлаускас, Саулюс Бержинис, Михаил Павлов, Сергей Ховенко... Продолжать можно долго.

«Новый взлет»?.. Ну, тут я могу только развести руками. Можно по-разному расценивать достоинства и недостатки «перестроечной волны», но не видеть смысла этого массового прорыва к правде, смены всех вех и установок, вероятно, способен только закоренелый ценитель и знаток «чистого искусства», к которым я себя никак не отношу.

К слову сказать, мне кажутся ясными некоторые подспудные, я бы сказал, почти подсознательные, мотивы отрицания «взлета». Взлетают относительно некоего предшествующего уровня. Логика проста: значит тот, предшествующий уровень был, скажем

так, не слишком высок. Признать подобное, быть может, и обидно людям моего возраста, да и тем, кто значительно моложе. Но, как известно, истина дороже. Разумеется, правы те, кто утверждает, что и в годы так называемого застоя — а тем более до него — существовали талантливые документалисты и прекрасные фильмы. Но эти картины и уровень правды, достигнутый в них, были лишь исключением, подтверждающим правило соглашательства и «подручничества» (по слову Никиты Сергеевича), а то и прямого услужения на документальном экране. «Новый взлет» изменил это количественное соотношение в нашем цехе. Быть может, пики художественных свершений срезались, зато заметно поднялся общий уровень.

Думаю, что не грех повториться: волну измеряют по гребню. Но не по пене, которая часто этот гребень покрывает. Мощное движение документалистики не могло обойтись без легковесной сенсационности, без натужного пафоса или случайного «лыка в строку» — абы поершистей, поколючей. Тут можно было бы назвать немало фильмов и имен. Можно было бы припомнить тех, кто, «лидируя» в официальном кино былых лет, поспешил быть «впереди паровоза» и при смене вех. Однако я не склонен этого делать. Критика и так немало уже склоняла любителей «жареных фактов». Смею думать, среди нашего брата таких — единицы. И грех путать горячность отклика, торопливость и сбивчивость эмоциональной речи с желанием погреть руки.

Время торопит, документалист хочет поспеть со своим вкладом, хочет оказаться действенным. Ему уже не до формы, ему не терпится стать соучастником бурных общественных процессов... Он запальчиво излагает свои справедливые протесты и выносит свои приговоры, не задумываясь о контексте из десятка подобных фильмов, о необходимости индивидуального решения и подхода. Никуда не деться — это все уже серьезные симптомы и сигналы замедления, а то и деградации движения. Это отчетливые знаки того, что прибой стихает. Девятый вал прошел.

Самое лучшее тому доказательство — итоги следующего, второго фестиваля неигрового кино — в Воронеже, в марте 1990-го. В самом деле, и двух лет не минуло после Свердловска, а главным призером становится лента Андрея Загданского «Толкование сновидений», посвященная Зигмунду Фрейду, не имеющая отношения (во всяком случае прямого) к пафосу перестройки. Второй по значению приз полу-

«Лосев», режиссер В. Косаковский

«Так жить нельзя», режиссер С. Говорухин

«Повелитель мух», режиссер В. Тюлькин

чает картина «Улица Поперечная» Ивара Селецкиса, лента несомненно социальная, но никак не сиюминутно-публицистическая, откровенно избегающая разоблачительного пафоса. Одновременно три приза — жюри, критики и зрителей — получает фильм, сделанный в самое застойное время: «Наша мама — герой» Николая Обуховича. И только лишь две-три достойные работы среди призеров сполна вписываются в перестроечную волну: «Сталин с нами?» Тофика Шахвердиева, «День откровения» А. Кибкало и «Сталинский синдром» Романа Ширмана. В Свердловске все эти фильмы несомненно были бы «первачами». Так что смена ориентиров очевидна.

Очевидны и причины. Нас — если не поможет TV — по-прежнему могут увидеть и услышать никак не миллионы и, думаю, даже не сотни тысяч зрителей. Известны и описаны случаи запрета «перестроечных» картин («Неперсональное дело»), задержки их выхода на экран («День откровения», «Процесс», «За все в ответе»...), «удушения прокатом» («Завтра праздник», «Возвращение», «Итог»). Малые тиражи, ничтожная реклама в кинопрокате... Нестабильность, неопределенность рубрик, неадекватность времени выхода в эфир на телевидении... Нелепая, непрофессиональная драчка между Госкино и Гостелерадио: что дать для показа, что брать... Всех этих факторов вполне достаточно, чтобы отбить охоту к публицистическому, боевому кинематографу. Все эти стопоры были всегда, но теперь-то, казалось, все изменится! Мы стали нужны, мы — оружие перестройки! Но оружие почти не востребуется.

Есть и более глубокая причина: относительная неэффективность самих перестроечных процессов. Я стараюсь избегать расхожих общеполитических суждений, но от фактов не уйти. Перестройка сегодня окончательно забуксовала. Документалист, кидающийся на амбразуры, хотел бы, чтобы его поступок стал вкладом в общее дело. Но прямых результатов — не густо... Пласт человеческого терпения утоньшается, создается ощущение бесполезности порывов, наступает душевная усталость. «Приходит страшнейшая из амортизаций — амортизация сердца и души». И происходит она не только у авторов, но и у зрителей: статистика отмечает падение интереса к фильмам, переосмысливающим нашу историю, к фильмам политизированным, социологизированным.

Наконец, подлинный «киношник» не может быть равнодушен к собственно кинематографической сути его дела. Проблемы языка, формы, образности, пластичности для него не являются второстепенными. То обстоятельство, что критерий художественности произведения отступал на второй план, вызвало во многих из нас потребность искать иные пути, иные ценности.

И тут мне необходимо сделать небольшое отступление. Назовем его так: о пользе смотрения в зеркало. Дело в том, что в конце сентября прошлого года в Юрмале Союз кинематографистов Латвии в контакте с Ассоциацией советских киноинициатив собрал около ста кинематографистов на 37-й международный «Семинар Роберта Флаэрти». Среди участников было более сорока американцев, шел просмотр их и наших фильмов, разгорелась оживленная дискуссия... Нет, не только между нами и ими. Например, Марлон Риггс, автор яркого фильма «Развязанные языки», посвященного борьбе за права афро-американских гомосексуалистов, с революционных позиций нападал на соотечественника Леса Бланка. «Как мог,— вопрошал он,— Лес Бланк во время борьбы негров за гражданские права, в бурные 60-е, снять фильм «Блюзы во вкусе Лайтнин Хопкинса»? Ведь там — негры, всего лишь прекрасно поющие блюзы, и только!..» Вроде бы, наше дело сторона, но мы были поражены этой мерой социальной ангажированности. Тем более что фильм Л. Бланка был воистину прекрасен, как, впрочем, был хорош и другой показанный на семинаре фильм «Стремиться к цели» Мэдисона Лейси, посвященный именно гражданскому движению негритянского меньшинства. В американской программе мы увидели много фильмов, проникнутых духом борьбы: против ядерного оружия, загрязнения окружающей среды, вмешательства США в революцию в Никарагуа. Это были страстные, честные фильмы, и тем не менее нельзя было не увидеть их односторонности, сугубой тенденциозности, художественной «оголенности». Были, разумеется, и иные фильмы, но все же ощущение «призванности», прагматической, я бы сказал, проблемности преобладало в программе. И думается, не я один увидел в этом зеркале наши собственные ошибки и наши перехлесты: ту самую изнанку добрых намерений, о которой уже упоминалось. Я бы поставил в укор большинству и наших, и американских социальных фильмов отсутствие подлинной объективности, неумение противопоставить «с одной стороны» и «с другой стороны», стремление чаще называть факты, нежели анализировать их первопричины.

●

...Смотрю фильм талантливой Татьяны Скабард «Путь». В центре его — судьба известной в стране героини Прасковьи Малининой, прославленной председательши колхоза, дважды Героя Социалистического Труда. В свое время посвященный ей хороший фильм Николая Обуховича открыл характер, добавил в венок славы краски и лирические, и иронические. Не стану разбираться, не разглядел ли тогда режиссер или не смог вынести на всеобщее обозрение ту систему показухи и лицемерия, на которых держался авторитет Прасковьи Малининой. Авторам современного фильма о ней — проще, они снимают с пьедестала обронзовевшую хозяйку жизни. Малинина в фильме «Путь» не только властный диктатор, она и жертва. Недюжинную натуру обратала, купила неправедная власть. Ценою подачек уподобила себе, сделала надсмотрщиком и демагогом. А дальше — эстафета. Власть Малининой — Золотую Звезду, а она механизаторам — ящик водки. Каждому свое. Эстафета разврата и безнравственности в фильме прослежена точно. И все же не хватает мне в нем позыва разобраться: а в чем малининская правота? Неужели такая-сякая, кругом негодяйка? А ее резоны — в чем? А корни ее лицемерия — где? Сложнее ведь все было, сложнее... Там, где лента Т. Скабард цитирует старые «прославительные» киножурналы, фиксирует пионерские сборы в честь председательши или ее восседание в Кремле, мое восприятие тускнеет: знакомый прием прямой склейки лжи массовой информации и подлинности свидетельств. Такого мы нагляделись во множестве перестроечных фильмов, а сказать по чести — и задолго до того: в знаменитой ленте «Без легенд».

Картина Скабард, на мой взгляд, набирает подлинную высоту, когда прорывается на экран нынешняя изуродованная жизнь народная: в пьяных монологах возле бюста Малининой («какой был настоящий председатель, как нас всех в кулаке держала!») или в трезвых благодарностях советской власти: «А я довольна, шестьдесят рублей пенсии мне положили». Женщины в годах в сыром промозглом поле, напялив на себя «для сугрева» все, что можно, собирают скрюченными пальцами картошку и произносят благодарения за это вот житье. И одну только радость лелеют: винца для бодрости. Душу бередит долгий-долгий проход по деревне хромой женщины, видно, еще молодой, но состаренной трудами и алкоголем, рядом с испитым ражим мужиком, среди драных изб и лебеды. И уже ни-

«Чревовещательница», режиссер С. Ховенко

«Портной», режиссер В. Мирзоян

«Умереть от любви», режиссер Т. Шахвердиев

как не реагируешь на густой мат другой женщины, старухи. Потому что куда выразительнее брани — ее забитая кротость и горестный вздох по коммунизму, которого, видать, при жизни не застать уже, так-перетак его мать и всех окружающих, и бабка уж ругательницей стала, простите, мать вашу...

В сильной, местами очень, картине Скабард звонче других звучит все тот же мотив «немытой России», и уж тут сама просится следующая строка: «страна рабов, страна господ». Новая власть сполна выразилась в гимне: «кто был ничем, тот станет всем». Лермонтову было невдомек, что новые господа будут рекрутированы из рабов и рабство от этого удвоится. Именно этот генезис прасковий малининых и их хозяев должен был, на мой взгляд, стать предметом фильма. Но авторам сполна хватило эмоциональности, сарказма и тоски и не хватило дара обобщения.

Между тем, может быть, именно здесь лежит еще не тронутая кинематографическая целина наблюдений и размышлений. Документалисты сегодня отдают львиную долю внимания действиям и идеям личностей, находившихся или находящихся «у кормила». Человек власти — любимый объект критических стрел, и это закономерно. Но, кажется, Гиляровский видел беду России не только в том, что наверху «тьма власти», но и в том, что внизу — «власть тьмы». «Власть тьмы» — отягощенное рабством сознание народных масс, умонастроение косности и уравниловки, навык повиновения, «ярем с гремушками да бич» — не часто эти вязкие тормоза прогресса на нашей земле становятся предметом кинематографа. А ведь тут — сердцевинное, главное.

Нет, я не сужу картину «Путь» и ее авторов. Важнее для меня обозначить некий родовой порок наших перестроечных работ: назывной, а не аналитический характер движения мысли. А коли так, то что ж удивляться, если, по единодушному мнению, лидером сегодня становится картина Андрея Загданского «Толкование сновидений». В ней есть и тонкий анализ, и обаятельная человечность, и превосходная кинематографическая форма. К тому же совершенно очевидно — несмотря на отсутствие сегодняшних реалий — социальное, даже политическое звучание фильма. Из толщи трудов доктора Фрейда умело выделены мысли и тексты, раскрывающие природу насилия и тоталитаризма на глубинном, личностном уровне.

Итак — стремление к анализу, отказ от однолинейности, поиск разносторонности. Разумеется, этими характеристиками вполне может быть наделена, так сказать, суперсовременная по тематике картина. К примеру, таков «Сталинский синдром». Но все же откат от социально-критического кинематографа идет размашисто, барометр, того и гляди, зашкалит в другую сторону. Авторы отказываются уже и от тем, от самого предмета разговора, коль скоро ощущают в нем привкус чрезмерной социологичности. Высказаться «от себя», прокричать личное, наболевшее? Да. Кричать из фильма в фильм про наболевшее у всех? Нет. И вот уже Сергей Буковский замышляет фильм о Вере Холодной, Надежда Хворова снимает ленту о таинстве смерти, Сергей Мирошниченко закончил ленту о детях, их судьбах в семь, четырнадцать, двадцать один год — путем длительного наблюдения. Александр Роднянский после «Усталых городов» снимает «Свидание с отцом», а Владислав Мирзоян после «Портного» — «Лунного Пьеро». Верность социальной теме свердловчан — Кустова, Савчука, Евсеева, Суворова — тема особая, то исключение, что подтверждает правило. А правило — в поисках иных тем и иных идей.

●

Грубо говоря — вневременных. Вечных. Архетипических... Мне, например, нравились «Усталые города». И все же одномерность этого экологического протеста не сравнить с многомерностью притчи «Свидание с отцом». В ней из конкретных реалий вырастает образное философское решение. Две женщины ищут свидания с отцами. Одна — с мертвым, лежащим где-то в стылом поле, где расстреляли его среди сотен других евреев. Другая — с отцом, ожидающим смертной казни в тюрьме по обвинению в участии в том расстреле. Фильм поднимается на высоту сострадания, он протестует против любого убийства. Или, скажем, уже в «Портном» рядом с темой поражения героя как человека социального звучала тема человеческого одиночества, потребности в любви. В «Лунном Пьеро» драма разорванных человеческих связей, драма утраты жизненных сил, ухода в песок надежд и стремлений становится основой — и весь строй ленты выражает эту тему в образах, полных мерцающей тоски, абсурдного вытекания жизни.

Сложно?.. Ну так, может быть, самая пора нашему кино овладевать сложностью мироздания? Искать иные средства, иной язык — и ради самого языка, но куда более — ради разгадывания непростого мира

человеческого сознания и воображения. В медленных ритмах дачной жизни в «Лунном Пьеро», в бьющихся о стекло насекомых, в гулком падении созревших плодов, в долгих рассказах и странных портретах, может быть, и есть некоторая избыточность, порой декоративность, но — видит Бог! — не бессмысленно все это и не от лукавого.

Разумеется, в своем движении к образности, к высоте размышлений, дарованных подлинному искусству, документалист может перехлестнуть барьеры. Претенциозность и эпатажность порой трудно отделить от поиска выразительности. Ну, в самом деле, думаю я: что бы значило вот это решение фильма «Последняя элегия», решение уважаемого мною мэтра Александра Сокурова?.. В фильме всего-то два или три кадра, но много титров. В первом кадре чем-то знакомый человек с бородкой играет на фортепиано: камера очень долго и очень медленно объезжает его и пианино, открывая все прелести интерьера — служебного кабинета. Во втором кадре тот же человек пишет за письменным столом в том же кабинете, и камера столь же долго объезжает его. Наконец, из титров мы понимаем, что в фильме снимался президент независимой Литвы Ландсбергис... Вот и все — я не утрирую, не пытаюсь быть ироничным, я просто развожу руками. Я вдумчиво и внимательно читаю толкование этого фильма Михаилом Ямпольским, но никак не могу согласиться, что новое платье короля прекрасно. Я, как говорят в Одессе, «держу» Сокурова за умного и талантливого человека. Откуда же такая гордыня и такое равнодушие? Феномен Ландсбергиса очень интересен и важен для современной политической жизни, кому, как не талантливому мастеру, попытаться разобраться в нем?..

Там же, на ЛСДФ, талантливый выпускник Высших курсов Виктор Косаковский снимает серьезный фильм «Лосев». Увлеченность автора, его желание поведать об удивительном человеке ощущаются в каждом кадре. Преданность и любовь к герою и составляют особую атмосферу фильма. Монтажные склейки Косаковского неожиданны и своеобразны, тягучие ритмы длинных планов порождают достоинство течения ленты, подобное несгибаемому достоинству самого Лосева. Ясная мудрость речей философа, его покой перед лицом надвигающегося конца передаются зрителю без каких-либо дополнительных авторских усилий. Но, видимо, желая отдалиться от суетности и «скудости» документализма, Косаковский применяет форсаж: он снимает, например, кадр длиною почти в десять минут (ровно часть!) с одной и той же точки. В кадре этом разные люди прощаются с лежащим в гробу Лосевым: разумеется, каждый по-своему. Со своей степенью эмоциональности. Я готов благодарить автора за его любовь к герою и доверие ко мне, но три, пять, семь минут — и вот уже ощущение намеренности приема, я бы сказал, намеренного вызова, вытесняет из меня чувство сострадания и непоправимости горя, которое я испытывал в начале кадра. Зачем?.. Не знаю, видимо, вящей художественности ради. Кроме того, избегая, как огня, примет информационного «чисто документального» кино, автор не сообщает зрителю ничего о своем герое, о его судьбе, о его месте в русской культуре — и фильм, очевидно, теряет в смысле и значении... Но зато дважды включает Косаковский в фильм чужеродный ему по фактуре кадр с текстом ленинской фразы о необходимости террора. Такое вот раздвоение между жаждой политизации и стремлением к высокому искусству. Такие перехлесты в поисках нетрадиционной выразительности.

Но какими бы ни были издержки, «перелеты», они, на мой взгляд, куда лучше вялых «недолетов». Время фильма эмпирического, сиюминутного, «наблюдательского» уходит. И особенно досадуешь, когда политический пафос, тотальная ангажированность делает кинематографиста невнимательным к сущностному. Фильм Евгении Головни «Изменницы», посвященный узницам концлагеря — женам «врагов народа», ничем не хуже череды подобных фильмов. В нем есть и сочувствие к жертвам репрессий, и подлинность их повествований, и не очень умелые поиски экспрессии в изображении. Однако поразительно, как пропустили, «профукали» авторы удивительную возможность сделать сердцевинной уникальную тему. На месте былого лагеря героиня-«изменница» встречает бывшего начальника лагеря, такого же беспомощного, больного старика, не в чинах, не в орденах, но в бедной мазанке, с калекой-женой и скудной пенсией. А не в чести он, бывший чекист, оттого, что не был палачом, что искал пути облегчить участь узниц в самые тяжкие времена.

Вот удивительное и вечное, не знающее границ: притяжение узника и тюремщика, равенство добра и справедливости перед лицом бесчеловечной тирании! Но мимо этого, подлинного фильм проходит, торопясь обличать и перечислять. Жаль, право, жаль. Типичный «недолет».

●

Своеобразие ситуации в нашей документалистике состоит еще и в том, что, как и всех, ее настиг рынок, а стало быть, и необходимость хотя бы частичного самообеспечения. Этот особый разговор требует и времени, и знания вопроса, однако необходимость дотаций сегодня осознается всеми — вне этого неигровому кино грозит вымирание. И тем не менее никакая дотация не освобождает авторов от забот о популярности фильма, о привлечении (завлечении?) максимально возможной аудитории. Как, за счет чего добиться этого?.. На поверхности лежит обращение к супермодной, желательно криминальной или иной «клубничной» тематике. Успех фильма С. Баранова «Хау ду ю ду» породил последователей. Не устоял даже талантливый и взыскательный Тофик Шахвердиев. Его последняя — отнюдь не безупречная — работа «Умереть от любви» об особой разновидности московских «ночных красавиц» и о женщинах, убивающих из ревности, безусловно, сенсационна. Сделанная с истинным чувством юмора, соберет, вероятно, зрителей, несмотря на огрехи вкуса и нестройность конструкции, лента Арона Каневского «Простанство любви», посвященная проблемам эротики в нашем по сию пору бесполом, в основном, обществе. Вадим Грунин избирает иной путь «коммерциализации»: «Заложники» — неигровой детектив о детях-заложниках во Владикавказе — с четким сюжетом, разработанными драматургическими ходами. Все эти попытки расширить круг зрителей закономерны и естественны, и каждый автор сам решает ту меру дозволенного, далее которой наступает спекулятивный момент. Несомненно одно: поиск зрителя толкает не только к выбору определенной тематики, но и к выбору художественных средств, которые помогут создать не просто отображение жизни, ее проблем, но кинозрелище, с интересными образами, приемами, ходами, правилами игры, привлекающими внимание аудитории.

Вернемся к той же «Чревовещательнице»... Обиды и беды нашего сегодня, отчетливо увиденные авторами фильма, рисковали бы стать очередным общим место перестроечного кино, если бы внутри самой ленты им не была противопоставлена иная составляющая замысла. Я имею в виду предшествующие каждому концерту и каждой «заоконной» панораме кадры актрисы и ее куклы в вагоне. Все они объединены иронической театральной, а точнее, может быть, цирковой, буффонной музыкой. Ее особый ритм и аранжировка, забавный облик куклы или просто закрытый многоуважаемый чемодан, трясущийся на отдельном месте, да и сам облик героини (не боящейся яркой и странной косметики) — все это создает некий импульс клоунады, игры, шутки. Эти «входы» словно намекают нам на природу ленты: шутим, мол, клоунничаем, ан, «сказка — ложь, да в ней намек». Сам эстрадный номер, который к четвертому выступлению мы уже знаем наизусть, тоже веселит нас (как веселит и публику). На стыке этого немудреного веселья с жестокими реалиями места действия возникает эффект и сопереживания, и включенности в «игру» фильма, в свежесть его зрелищной стилистики.

Не знаю, как вы, а мне очень интересно наблюдать, как документалистика осваивает новые краски, как вторгаются в нее ирония, фарс, парадокс, патетика... Картины Владимира Кобрина, дебют Максима Пижемского, работы Георгия Негашева... «Новые времена» Негашева представляются мне завязью, из которой могут вырасти неожиданные и яркие цветы. Карнавальность выдумки — сантехник с голубым унитазом на руле велосипеда, разоблачаемая Нина Андреева, Лазарь Моисеевич Каганович, отысканный с помощью адресного бюро, сексуальная дискриминация (слабеющему начальству — эректор, а трудящемуся — что?) — Негашев ходит по краешку балагана, нигде не теряя серьезного смысла игры. «Новые времена» — времена неразберихи, смесь лозунгов демократии и пафоса наживы, отчаянный идиотизм «обломков империи» и невнятица свободомыслия. Мне думается, по этой картине — да и по следующей («Бенефис сантехника Смирнова, или Красный уголок») — историки опознают нас точнее, чем по самой буквальной хронике событий. Совсем иную по эстетике свердловскую работу Сергея Мирошниченко «Частушка. XX век» роднит с «Новыми временами» этот посыл: через иронию — к постижению времени. Через игру и театральность метода — к истинности реалий. И разве не такой же перевертыш определяет финал «Чревовещательницы»? Он уморительно смешон, этот «сундук» в шляпе, один в пустом зале, чиновник, чуждый человеческого, не способный даже на улыбку. Но он и страшен, этот монстр: такие, как он, боящиеся улыбки,— вершители наших судеб. Но все же и им «слабо» загубить семена человечности и сострадания.

●

О милосердии, о протянутой руке помощи и об открытой душе думаю я се-

годня, когда пытаюсь определить доминанту, к которой обращается наша документалистика в своих поисках, в своих лучших свершениях. Картина Вадима Грунина «Заложники», как уже было сказано, крепко сбита, перипетии сюжета держат зрителя. Но картина выигрывает стократ, когда выводит на поверхность сюжета иной пласт: овладевшую толпой жажду мести преступникам. Жалеть-то их не приходится, но, право, оторопь берет, когда слышишь призывы (почти единодушные) расстрелять, повесить, была б возможность — и четвертовать. А особо — когда видишь человека, который в кадре сообщает, что сделал бы это своими руками. Что ему робкая реплика журналиста «но они никого ведь не убили»... И что ему сквозная метафора фильма — толпа прапорщиков, затыкающих рот (буквально) обвиняемому, бьющемуся в истерическом желании говорить!

Герой фильма Владимира Тюлькина «Повелитель мух» отнюдь не экстремист, скорее, прагматик. Но потрясают откровения доморощенного фашиста об использовании отрезанных на операциях человеческих конечностей для вящего уничтожения мух. Убийственно точный и объективный портрет человека вне морали — такова (как и у персонажей Грунина) кинематографическая прививка обществу, теряющему милосердие. Но есть и другие зеркала.

Когда Александр Роднянский цитирует в фильме «Свидание с отцом» старую хронику казни немецких карателей и их прислужников в годы войны, напоминание это обжигает натурализмом, но куда больше — духом ненависти. Наверное, справедливым тогда... Но от этого только ярче выступает генеральная тема фильма. «Что он там кушает, в камере, если запрещены передачи?» — это вопрос не члена лиги филантропов. Его задает женщина, всю семью которой расстреляли каратели, и, быть может, приговоренный сегодня к смерти старец был среди них... Только милосердию под силу разрубить такие узлы истории.

Ивар Селецкис и Таливалдис Маргевич сняли намеренно простой фильм «Улица Поперечная». Все, что есть в обойме многих наших последних фильмов, есть и в этой картине: бесправие человеческое и нищета, произвол и равнодушие властей. Но то, что в других работах дышит лишь гневом и приговором (пусть и справедливым), в фильме Ивара Селецкиса пропитано надеждой и верой в человеческое братство. Высокая волна добра становится главным мотивом картины.

Глядя на горестных старух из «Улицы Поперечной», я вспомнил других старух и другую ленту. Весь урожай похвал ею уже собран. И в самом деле, у фильма «Так жить нельзя» немало достоинств, в том числе и смелость автора (точнее сказать, его кураж), и яркость многих эпизодов. Но мне мешали авторские инвективы и приговоры: сильно напоминало это старый анекдот о том, как все в дерьме, а некто — в белом костюме. Думалось, Бог с ним, дело делает нужное. Однако его разговор с полуголодными старухами в деревне меня доконал. Странное дело: в «Пути» Т. Скабард нет в кадре режиссера, в камеру говорит сама старуха, но ты видишь, как внимательны и бережливы киношники к человеку (никак камеру выключить не смеют). А тут стоит сам Станислав Говорухин, и любой разглядит, что для него старушечья беда всего лишь еще один аргумент для приговоров!.. Вот в тот то ли валютный, то ли коммерческий, заваленный добром магазин режиссер вписывается, да еще продавщица, модная, «упакованная» девица устанавливает верную дистанцию. «Ну что вы, Слава!..» — пеняет она режиссеру, как своему приятелю по «тусовке». И в самом деле, чего это Слава такой непонятливый? Не знает, что ли, откуда у людей «бабки» и для кого этот «шопинг»?

Пусть не сердится на меня Говорухин: ненависть к тем, кто ввергнул нас в нашу пучину, я увидел в фильме и разделил. Но любви к тем, кто обездолен,— так и не заметил. А по мне — в этом более всего нуждаетася сегодня и кино, и общество.

●

Какое общество — такое и кино. Можно эту фразу и перелицевать: какое кино — такое и общество. Разговор об этом, помнится, зашел во Владикавказе, на встрече наших документалистов с американскими участниками фестиваля «Шоу-кейс». Американцы были потрясены фильмом Вадима Грунина «Уик-энд на Каспии», жесткой работой о нормальном человеке, уничтожающем все вокруг себя, а стало быть, и все человеческое в себе самом. То есть создающем ненормальное общество. Наших же поразил фильм Скотта Эндрюса «И тогда пришел Джон», в котором нормальное общество «врачуется» благодаря заботе о больном человеке. Если же отказаться от силлогизмов, то «Шоу-кейс» прежде всего удивил человечностью и теплотой американского кино. Из 17 лент, может быть, только 5—6 были спокойно повествовательными. Другие же... Не стану оценивать кинема-

тографические достоинства картин. Но зрители — в их числе и самые некомпетентные — жалели больного юношу, восторгались виртуозом-пекарем, успевающим спеть арию «бельканто», поражались доброжелательности интервью в уличной толпе, завидовали теплу взаимоотношений стариков и молодежи и с удовольствием постигали, как нити нравственности тянутся из времен первых переселенцев-сектантов к нынешним схваткам за добро в беспокойном, но исповедующем справедливость обществе.

Я никак не хочу сказать, что мы не делаем у себя «доброго» кино. Да и не розовую водицу на экране проповедую. И все мы понимаем, что добрым легче быть, когда дом не пуст. И хорошо знаем цену байкам, что достаток, мол, людей сушит, что богач обязательно скупец. Все наоборот!.. И тем не менее, наша нищета если и может что-то объяснить, то оправдать ничего не может. Не может и не должна оправдывать тотальной черствости, а то и ожесточения нашего экрана.

В массовой ожесточенности или — не дай Бог! — в могущем наступить массовом прекраснодушии меня тревожит именно эта всеобщность. Да простят меня строгие блюстители терминов, но давно известна «соборность» нашей общественной психологии. Не раз приходилось читать, как именно в России общественные течения оказывались всеохватным поветрием, а то и модой. «Высовываться» особенно отучали в последние 70 с лишним лет: пой, что все поют. В фильме «Чревовещательница» метафора эта выражена блистательно. Дело в том, что в конце каждого концерта актриса приглашает на сцену кого-либо из зрителей и предлагает попеть вместе. Поет любой приглашенный — офицер милиции, молодой колхозник, солдат, колонист, отсиживающий срок,— одно и то же, знаменитую нашу «Калинку-малинку». А если точно сказать, то и не поет, а разевает рот. Поет вместо них кукла, а точнее, «внутренний голос» чревовещательницы. Голос этот — высокий и ненатуральный. И получается не просто смешно... Жутко получается.

В этом, на мой взгляд, все и заключено: научиться петь своими голосами. С хрипотцой, так с хрипотцой. Сладкоголосо, по мнению коллег,— Бог с ним, с их мнением. Я убежден, что и в нашем цехе биология не сделала сбоя: она изготовила различных людей. Вся штука в том, чтобы кинематографист пробивался к самому себе, не боялся обнажить себя. В том, чтобы он обрел гордость творца: мое *личное* интересно другим! Если не очень интересно, я смирюсь с тем, что меньше народа отзовется. Но я — пропою *свое*.

Нас же десятилетиями учили скромности, не к ночи будь помянута. И инкубаторской похожести учили.

Может быть, мои ссылки на заокеанский опыт покажутся чрезмерными, но так уж сложилась моя работа в последние год-два. И я рискну написать о том, как силен именно момент «самости» в американской документалистике.

Все начинается с того, что автор говорит от себя. Очень часто — про себя. И происходят события. Роберта Кантоу снимает фильм «Бельевые веревки». Ничего нет в получасовом фильме, кроме белья на веревках. Однако есть в нем судьба, надежда, вера. Целая философия женского бытия (муж — опора, чувство достоинства или одиночества, любовь, дети)... И все — через стирку! Или Сью Фридберг: рассказывает в иной интонации, через мир причудливых конструкций и формальных новаций — но рассказывает о своей маме и ее судьбе в нацистской Германии. А еще один автор (одна!) рассказывает о... драме бесплодия и аборта — и опять-таки говорит о себе.

Я слышу ропот негодования: кино — не интимный дневник, это «искусство миллионов»! Полноте, на эти аргументы и отвечать сегодня не хочется. Вместо ответа я предложу оппонентам посмотреть фильм Росса Макэлви «Поход Шермана». Два часа и сорок минут длится этот документальный фильм, а вас никак не посещает скука, только радость, а порой — восторг! А перед нами и впрямь интимный дневник. Автор, он же герой, поссорился с любимой женщиной и уступил настояниям родителей: поехал с ними развеяться на Юг, а может быть, кто знает,— и влюбиться вновь. И все эти три без малого часа он путешествует по южным штатам, встречая на своем пути самых разных девушек и женщин, может быть, суженых. Да еще время от времени вспоминает, что ему надо делать исторический фильм... Степень свободы, юмора, иронии по отношению к миру и себе в сочетании с артистизмом и мастерством камеры, с которой сросся Росс (простите невольный каламбур), делают фильм удивительной исповедью умного, рефлектирующего, доброго человека. Но вы и не замечаете, как фильм при этом становится поразительно точной и емкой картиной сегодняшней Америки, антологией ее характеров, типов, образа жизни, пейзажа, истории, идей, тревожащих сегодня страну. Вы покидаете зал, едва начав понимать,

но уже успев полюбить эту удивительную страну. А всего-то рассказ, как Росс Макэлви пытался найти подругу!.. Доверять себе, не страшиться выносить на всеобщее обозрение свою судьбу — и уж в обязательном порядке свои, а не заемные мысли — в этом, на мой взгляд, более всего нуждается наша документалистика. Только в этом случае она станет похожа на луг в разнотравье, а не на севооборот монокультур. В освобождении от тотальности любого толка видится мне смысл перестройки — спешу употребить это слово, пока оно еще не приобрело сугубо отрицательного звучания. И мне кажется, время множит доказательства того, что палитра нашей документалистики обогащается новыми красками. От усталости или неверия это происходит или от поиска иных духовных ценностей — но это происходит.

Может быть, в самой большой мере мой оптимизм подогревают недавно выпустившиеся слушатели нашей мастерской на Высших курсах сценаристов и режиссеров. У них я учусь уверенности в себе, спокойному нонконформизму. В сущности, дебюты Валентины Руденко «Без меня» и Олеси Фокиной «Колыбельная» по готовности искать отправную точку произведения в себе самом, по мере откровенности — это и есть свой голос. Можно по разному относиться и к этим работам, и к фильмам «Остров» и «Сукины дети» Александра Виленского, «Лунный Пьеро» и «Автопортрет с чужими глазами» Владислава Мирзояна, «Искушение Николая Ленивкова» и «В ожидании чуда» Евгения Голынкина, «Тамдыр» и «Качели» Овеза Вельмурадова. Может быть, их авторы еще не волшебники, но ни один из этих фильмов не похож на другие и ни один не вписывается в разнообразные «обоймы».

Не натужно, не торопясь ни к пирогу, ни к пьедесталу, пусть спотыкаясь, эти ребята ведут свой поиск. Они не скованы требованиями ангажированности. Нет, они не асоциальны, и беды отечества проходят через их сердца. Но начинать они предпочитают с себя. С исповеди. С попытки постичь — в контексте не только сегодняшнего дня — природу человека и мира.

Последняя работа Овеза Вельмурадова называется «Кто ты?» По-моему, это ключевой вопрос для любого человека, тем более для того, кому доверено говорить с тысячами современников. В его непрестанном решении — с разных сторон и по-разному — и видится мне путь к новизне и свежести в нашей кинодокументалистике.

ВНИМАНИЮ ОРГАНИЗАЦИЙ И ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ ТВОРЧЕСКИХ ПРОФЕССИЙ!

Общество с ограниченной ответственностью «ФТМ Энтертейнмент Лимитед» предоставляет следующие услуги в области кино, театра, музыки:

— регистрация рукописей (сценариев, сценарных планов, постановочных сценариев, пьес и т. д.) в целях обеспечения и защиты от незаконного использования третьими лицами;

— представительство и защита имущественных и неимущественных прав и законных Ваших интересов при использовании Ваших произведений и услуг в СССР и за рубежом;

— консультации по вопросам правового и коммерческого характера;

— подготовка учредительных документов для вновь создаваемых обществ, предприятий и организаций и их государственная регистрация.

Вы хотели иметь своего юриста или агента?

Мы к Вашим услугам!

Наш адрес: 123376, Москва, ул. Дружинниковская, 15
«Киноцентр», ком. 207
Контактный телефон: 255-98-76
Часы приема: с 14 до 17 часов.

Т. Конвицкий

Малый апокалипсис

Мои счеты с совестью. Мой акт покаяния. Скорбь о грехах. Моя биография в цветах посредственности. Сначала я эту посредственность ненавидел, презирал ее, а в конце концов сжился с нею. Величие в посредственности. Посредственность как высшая форма аристократизма. Посредственность как аскеза, как гордое одиночество среди черни, серая ряса чванливого монаха. Посредственность как последняя степень превосходства.

Разве посредственность безгрешна и невинна? Я был чист до того момента, когда пробудились во мне инстинкты, и вновь обретал чистоту по мере того, как инстинкты стали угасать. Моя эпоха греховности — это те лет пятнадцать, которые я провел бурно из-за разнузданной биологии. Некий исследователь привил мне инстинкты, страсти, рефлексы, а затем принялся наблюдать, что из этого выйдет. Я был подопытным кроликом. Разве кролик несет ответственность за опыт?

Я старательно следил за тем, чтобы не превысить температуры посредственности. В охлажденной микроатмосфере моей собственной пробы я не ударился в крайности, а стало быть, пустил под откос эксперимент, начатый с моей особой Высшим разумом. Может, я согрешил из-за отсутствия греха?

Посредственность была актом моей воли. Но умственное и физическое предрасположение к довольству посредственностью, к добровольному ее принятию я унаследовал вместе с генетической цепью, которую в течение веков и тысячелетий тащили на себе какие-то мне не ведомые парни, лица, типчики, о каковых я ничего не знаю и знать ничего не хочу и каковые оказались не в состоянии представить себе литератора, способного на короткое время принять от них этот генетический код и, быть может, испортить его, исказить и переиначить. Так что и посредственность, эта строптивая, спесивая посредственность тоже до некоторой степени мне навязана. Но разве посредственность, полученная мною против воли, хотя и признанная мною актом свободной воли, разве такая посредственность безгрешна?

Я не украл крупной суммы, не впал в любовное безумие, не преступил законов природы, не совершил преступления. Я держался в стаде и стаду был покорен. Внимательно прислушивался к неслышному голосу человеческого стада, которое мы называем обществом. Совершал мелкие проступки, что не нарушало общий процесс, и тотчас же их отбеливал, направляемый невидимым общественным оком. И все-таки есть у меня ощущение греха, и я грешен.

Может, первородный грех — это та рибонуклеиновая кислота, которую я унаследовал невесть от кого? Этот таинственный шифр, запущенный из далеких гигантских галактик греха. Может, грех — это необоримое любопытство, страшная страсть познания непознаваемого, предосудительный соблазн сорвать черную завесу, скрывающую Совершеннейшее Существо или мертвое ничто? Может, грех — это вселенная с миллиардами галактик, биллионами солнц, триллионами рождающихся в муках и в муках погибающих звезд?

Отлетают в межпланетное пространство гонимые ветром времени отблески мгновений, которые и составляют мою судьбу. Момент, когда я тонул в залитой солнцем летней реке, ощущая горький вкус трав во рту. Секунда, когда я увидел дикий, отвратительный акт совокупления двух людей. Мгновенье, когда я выстрелил в друга морозной, звездной ночью, звеневшей волчьими хорами. Минута, когда я предал себя и своих друзей. Самая короткая вечность, когда я дожидался кровотечения оргазма в глазах чужой жены. Мерцания отчаянных, самоубийственных ночей. Летят эти отблески, словно светлячки в вечной тьме, несомые ветром времени. Похожие один на другой, на сотые, на миллионные. Такие же точно неразличимые, одинаковые. Млечный путь из огрызков нашего бытия. Сильный шум человеческого существования.

Может, равнодушие, дитя посредственности, и есть та материя, легкая, как туман, которая застывает в камни, соединяется в скалы, вырастает горной грядой под самое небо, придавливая собой нашу никчемную жизнь? Может, прозрачное, бесцветное, лишенное запаха и формы, ленивое, вездесущее, уютное, милое и невинное равнодушие и есть единственный грех, который задерживает сито Провидения? Может, только за этот грех — негрех мы и будем судимы в день Страшного Суда?

Окончание. Начало см.: «Искусство кино» 1991, № 9, 10.

Держась за стены, спотыкаясь, хохоча, как на школьной экскурсии, брели мы по подземелью, старательно облицованному камнем, с продуманным освещением, со стрелками двух цветов: белого и красного. Белые вели нас вперед, красные указывали путь назад.

— Послушай, это попахивает оргийкой,— прошептал мне Рысь во вспотевшую шею.— Кто-то мне уже об этом рассказывал.

— Мы, судя по всему, идем под улицей. Я слышу наверху топот ног демонстрантов.

— Но под какой улицей? Не под Новым ли Святом? Послушай, ты не догадываешься?

Я услышал эхо шагов позади. Машинально оглянулся и увидел, что это не эхо, что это живые люди ползут у нас по пятам. Персонал кухни двинулся за своим вождем.

— Ты здесь? — спросил шедший впереди Колька.

— Здесь.

— Ну и не пожалеешь, что решился. Знаешь, сколько стоит эта экскурсия за границу? Вся выручка от «Переливания крови», Госька такая. Ты ее не знаешь, но еще узнаешь.

— А куда мы идем, Колька? У меня сроки.

— Знаю я твои сроки. Успеешь. Каждый поспеет к своему сроку.

Впереди нас запищала пани Гося.

— Полковник! Я вижу крысу!

— Иди ко мне, рулетик, ну-тка! Иди, деточка.

— А вы сильный.

— Моя сила дорого стоит.

— Боже, да не за грудь, старикан.

— Надо же мне за что-нибудь держаться, рулетик.

Нас подгонял топот ног персонала и голос той флейты, на котором споткнулся орган.

— Экскурсия в ад,— тихо проговорил я.

— Нет, в рай,— захрипел впереди Колька.— Стоит посмотреть. Такой случай больше, может, и не подвернется. Даже после смерти.

Что-то задержало нашу колонну. Пани Гося беспрестанно повизгивала.

— Только без рук, полковник. У меня взрослые дети.

— Ху, ху! — громыхал полковник-повар.— У меня язык так и чешется познакомиться.

— У меня очень чувствительные груди, простите, пожалуйста, а то я рассержусь.

— Тихо, ша, теперь ни гу-гу,— басовитым шепотом скомандовал полковник.— Подойдите-ка поближе, потребители, я вам кое-что скажу.

Он подождал, пока мы все не сгрудились перед точно такой же дверью, какую мы увидели вначале.

— Кого там черт несет.— Он гневно посмотрел в коридор за нашими спинами.— Вот сволочи. Бросили кухню на произвол судьбы. У вас что-то было в сумочке, свиной ошеечек?

Он забулькал, словно дубовый бочонок, вытер рот рукавом белого халата и засунул бутылку с остатками жидкости в свой карман.

— Предупреждаю, ничего не трогать и пальцами не касаться. Смотреть можно, а пробовать запрещаю. Слышите?

— Господин полковник, кому вы это говорите? Вы же приглашаете художников, свидетелей эпохи.

— Я в свое время работал в секторе деятелей искусств. Одного так приложил, что он, прошу прощения, ногами прикрылся. Но это отступление. Итак, пальцами не лезть и не шуметь. Все поняли?

— Все, все,— сказал Колька.

— А этот филин? — Шеф указал на мою скромную особу, тяжело дышавшую у дверного косяка.— Чего у тебя глазенки так вылупились?

— Похмелье, отец, тотальное похмелье.

— Может, ты, бедолага, рагу съел?

— Съел, отец.

— Тогда выпей залпом чуток, на три глотка,— он протянул мне бутылочку, которую выцыганил у пани Госи.— Готовить, мои дорогие, я действительно не умею. Не умею и не люблю.

— Полковник, нам душно,— застонала Гося.

— Открываю, открываю.

Он погремел ключами, нажал на разноцветные кнопки и распахнул железные врата. Мы снова оказались в кладовке, но на сей раз основательно загруженной. На высоких полках лежали поблескивающие цветными этикетками огромные банки консервированной ветчины. По правую сторону стояли ящики с бутылками, каких уже много лет глаза наши не видели.

— Не смотреть, не смотреть,— торопил нас шеф-повар.— Давайте на лестницу.

Перед нами были крутые каменные ступени, поднимавшиеся к черному потолку.

Полковник остановился на самом верху и сказал, обращаясь к самому себе:

— А если мне башку свернут? Только три года осталось до пенсии.

— Полковник,— отозвался выведенный из терпения Колька Нахалов.— Мы только глянем и на цыпочках уйдем. Ей-Богу, хватит волынить.

— Твой папочка был моим учителем,— успокаивал себя полковник-повар.— Праздник — так праздник. А врагов, всяких там подрывных элементов среди вас нет? Ну ладно. В такой день можно, пожалуй.

Он торжественно вздохнул, оглядел под светом зарешеченной лампочки самый главный ключ, поцеловал его, словно реликвию. А затем принялся всовывать его в замочную скважину обыкновенной белой двери, с которой облезла краска. На неестественно большом его лице, словно бы увеличившемся в результате какого-то неведомого биологического катаклизма. Так вот, на этом лице, которое было одновременно и милым и неприятным, на этой колоссальной роже появилось выражение какого-то непристойного наслаждения. Он копался в замочной скважине и все больше наливался краской. Из глубин коридора даже сюда, до этой королевской кладовой, доносился искаженный звук органа Хаммонда. Наконец, замок весело щелкнул, после чего двери были взяты.

— Полгода не открывал,— с облегчением проговорил полковник.— Каждые полгода я делаю проверку. Но только сам я, лично. Еще никогда не возникала нужда воспользоваться этим путем. Дай Бог и не возникнет.

Мы столпились в тесном помещении, заваленном старыми метлами, пустыми бутылками из-под мастики для натирки полов и испорченными деталями пылесосов.

— Готовы? — спросил повар, выпрямляясь перед последними дверями.

— Готовы,— торжественно прошептала пани Гося.

И тода он положил ладонь на позолоченную ручку последнего замка. Медленно повернул ее влево, а мы уже слышали величественную музыку, какая бывает в костелах или крематориях. Двери неторопливо открывали перед нами изумительный зал, огромный, словно часовня. Стены и колонны были облицованы мрамором, кое-где, правда, потрескавшимся, но трещины эти чья-то заботливая рука старательно зашпаклевала должным образом подобранной замазкой. С высокого потолка, украшенного лепкой в классическом стиле, тяжело опускались позолоченные люстры, друзы хрусталя на которых светились всеми цветами радуги. Но все это было ничто по сравнению со столами. Столы эти напоминали об эпохе Радзивиллов или саксонских королей на польском троне. Покрытые скатертями исторических времен, утопающие в зелени, заставленные чудесными музейными сервизами, они ломились от изысканных яств и бутылок с напитками.

— Вы все это сами приготовили? — спросил ошеломленный Колька Нахалов.

— Я готовить не умею,— дрожащим от волнения голосом ответил повар-полковник.— Весь мир готовил, жарил, парил, пек эти дива. Наша партия в течение двух лет откладывала по заграничному центу на этот секретный банкет для высшего руководства. Знаете ли вы, потребители, что вот уже три месяца министр иностранных дел не может поехать в ООН, денег на дорогу нет? И только сегодня пришли первые доллары, кто-то купил в валютном магазине шведские спички, какой-то араб приобрел три дюжины гондонов, и, наконец, мы внесли аванс за билет для министра. Очень вас прошу, входите поосторожней, пол скользкий, и смотрите, Боже вас упаси к чему-нибудь притрагиваться. Предупреждаю, глаз у меня наметанный.

На цыпочках вошли мы в банкетный зал, который хотя и был освещен люстрами в стиле эпохи Иосифа Виссарионовича, все же оставался в золотистом полумраке, который в приделах между колоннами переходил в таинственную тьму коралловых гротов.

— Догадываешься, где мы? — шепнул Колька Нахалов.

— Я уже знаю точно. Святыня. Ковчег завета. Согласия между партией-королевой и партией-служанкой.

— Пошли, посмотрим.

А из этого входа в кладовку вываливались все новые и новые фигуры. Судомойки и подвыпившие посетители и даже один музыкант, который мог передвигаться на собственных ногах. Изумительная музыка, неведомо кем сочиненная, лилась из укрытых громкоговорителей. Возможно, ее коллективно написали партийные ректоры всех музыкальных учебных заведений.

Мы остановились перед главным столом, где на лужку из петрушки покоился огромный осетр, царь-осетр, обложенный салатного цвета зыбким студнем, напоминавшим водное зеркало Байкала. Он смотрел на нас преисполненным достоинства мудрым глазом, сваренным вкрутую. Неподалеку стояли иссеченные бороздами глыбы голубого льда, в которых укрылась черная и красная икра. Поскромнее на обоих торцах стола устроились старопольские окорока с обнаженной желтоватой костью, похожей на эфесы княжеских сабель. А среди этих исполинов кулинарного искусства робко полеживали древние блюда с филейной вырезкой, корейкой, литовской колбасой. Было на этом столе множество кушаний, которых за всю свою долгую жизнь мы не встречали никогда.

— В Кремле при Сталине последний раз видели такой банкет. Перед тем, как свихнуться, он велел приготовить похожую на эту трапезу. Никого не пригласил. Сам ел и пил, разговаривал с духами российских императоров. А потом заперся в одноместной тюрьме, которую построил для себя, и там в одиночестве откинул копыта,— голос Кольки Нахалова слегка подрагивал.

Только теперь я заметил, что перед главной стеной устроено небольшое возвышение, а на нем покоятся коронационные регалии польских королей, в том числе и знаменитый Шербец — Зазубренный Меч. На стене партийный обер-хранитель музеев повесил картины — реликвии народа.

Колька Нахалов увидел, что я разглядываю этот кощунственный алтарик.

— Пусть кацапы узнают, кого они покупают. Ясновельможную Пани Республику. Римскую б...

Сказал он это и сам испугался собственного голоса. Но еще звучала почтенная музыка, которую много месяцев то утверждал, то браковал отдел пропаганды Центрального Комитета. Но некий прибывший из подземелья захмелевший дух нашел усилитель и уже возился с огромным магнитофоном.

— Ох, и тянет же меня к этому осетру,— простонал Колька Нахалов.— Полковник не видит, иди, отщипнем со спинки кусочек мяса.

— Колька, да это же безумие. Тут же ворвется охрана и перестреляет нас под этими колоннами.

— Никто не ворвется, ведь все двери опечатаны снаружи. Только без пяти восемь комендант здания сорвет в присутствии комиссии пломбы.

Мы склонились над столом в том самом месте, где в четверть девятого встанут оба секретаря, наш — королевич и тамошний — царь. Колька раздвинул тоненькую шелковистую кожицу на спинке осетра, выковырял кусочек золотисто-розовой мякоти и со всеми предосторожностями протянул мне. Я подождал, пока он приготовит такую же порцию и себе. Мы закрыли глаза, дабы не испоганить свои ощущения посторонними впечатлениями. С церемонной неторопливостью, словно это была облатка для причастия, мы положили на языки экзотическое лакомство.

Но Колька Нахалов поперхнулся, огретый по спине тяжелой дланью полковника-кухмистера.

— Нельзя! Сколько раз вам повторять? Пошли вон! — орал он сдавленным голосом.

Лакомый кусок вылетел у Кольки изо рта на пол, а я успел свой проглотить. Мы спрятались за мраморную колонну, зашпаклеванную импортной замазкой, какой-то субчик потягивал здесь французский коньяк прямо из горлышка. Яростно урча, полковник принялся огромным пальцем заделывать ямку на спинке осетра. Делал он это, однако, так неумело, что разодрал спину рыбы чуть ли ни до первого плавника. Потом огляделся по сторонам, не видит ли кто, и проглотил солидный кусок, скатившийся до того в заливное. А уж раз закусил, то и потянулся машинально к бутылке арманьяка.

Неизвестный кухонный дух, возившийся с магнитофоном, нашел на одной из дорожек танцевальную музыку. Бравурное танго мгновенно залило до краев этот храм в стиле конца века. Подвыпивший Рысь трудился у последних столов. Пожирал копчености, оставляя на блюдах мои талоны на мясные блюда. Кто-то, к сожалению, уже наблевал у соседней колонны.

Из золотистого полумрака выплыла пани Гося. Она сражалась с набитой до верху сумкой, которая никак не хотела закрыться. Такая бестактность меня огорчила. Одно дело попробовать деликатесы, и совсем другое выносить ветчину в сумке.

— Я скоро сматываюсь, хотя веселье тут только разгорается. Но у меня киношный банкет. Мы продаем покупателям из Австралии «Переливание крови». Ибо, видите ли, мы получили разрешение на зарубежные сделки только в пределах других континентов, исключая Европу. Ну разве это не скандал?

Она подхватила волнующую, смычковую мелодию танго, сделала несколько па со своей сумкой, заменившей ей партнера.

— Неповторимое настроение,— прошептала она.— Послушайте, как вас, молодой человек? Это правда, что вы играете в недовольство?

— Я не играю, милостивая государыня. Слишком стар для игр.

Она взяла меня под руку, потянула за собой в таинственный полумрак колоннады. Я шел с достоинством, словно эта была супруга члена Политбюро. Ритм танго придавал величие нашим шагам.

— Мне надо вам кое-что сказать. Это мой долг старой бабы...— она нерешительно смолкла.— Ну, может и не такой старой, но опытной. Послушайте-ка повнимательнее. Я не верю во всю эту оппозицию. Поостерегитесь вы этого.— Она показала пальцем на Рыся Шмидта.— Им всем правительство платит. Все это одна грандиозная провокация. Вас не удивляет, что годы летят, а они спокойно, как заведенные, отбарабанивают эти свои протесты, резолюции, публикации, демонстрации. Поседели, потолстели, ну и что? Режим тоже потолстел и поседел. Ворон ворону глаз не выклюет. Вас жалко. У вас плутовские глаза. Мне нужен руководитель производства У меня можно заработать. Боже, какая чудесная музыка. Мне уже пора бежать. Но что мы увидели, то увидели. Никто у нас этого не отнимет. Вы знаете, вроде бы близится конец света. Почему все рушится? И Восток, и Запад. Начало конца света. Но этот конец света может тянуться долго. Целые столетия.

— Уйди, корова,— сонно сказал я.— Я твою рожу ежедневно вижу повсюду. Рожу народно-демократической мещанки, которая любит нажираться на нашей тризне.

— Хам!

— Кто хам? — Из-за колонны выкатился кухмистр.— Я хам? Я начальник эвакуационной службы ЦК.

— Меня тут оскорбляют. Покажите мне, где выход, господин полковник.

— О, жареная курочка. Мы не позволим ни оскорблять, ни уходить. Ну и титька у тебя, бабенка, можно сказать, советская.

— Полковник, да опомнитесь же вы.

— Потанцуем, Султанчик. После нас хоть потоп. Видишь, некогда и мы книги читали. Тарарарабом-бом. [...]

Почему мне не нравится этот город? Нет, это неправда. Я только не люблю его, как все эти ослы, сколачивающие состояние на любви к Варшаве. Они, наверное, с утра накачиваются наркотиками, а потом до самого вечера любят, любят и велят платить им за это. Я больше полжизни в этом убогом городе. Городе, увечном с самого детства, городе, который насиловали оккупанты, четвертовали те, кто делил Польшу, душил арканом азиатские орды. [...]

Я спускаюсь в коридор запасного выхода. Путь мне указывают теперь красные стрелки. Какая-то парочка обнимается в нише для пожарного крана. Кто-то дремлет, привалившись к стене, словно мумия в древних катакомбах. Похоже, будто я поднимаюсь на поверхность земли, но я ведь спускаюсь в подземелье «Парадиза». [...]

Я вхожу в кухню, опустошенную, словно она пережила татарское нашествие. Выпотрошенные котлы, разбитые тарелки, из открытых кранов бьет вода. Крыса плывет «по-собачьи» по океану кухни. [...]

Я знаю причину своего похмелья. Абсолютного похмелья. Такое со мной время от времени случается. В дурное время от времени. И я тогда играю в кости с судьбой на жизнь. Не в кости, а в стаканчик водки и снотворное — от трех до пяти порошков. Это рулетка белого человека. В нее играют президенты и курвы, священники и поэты, пролетарии и капиталисты.

Оркестр инвалидной артели играет попурри из американских мелодий, играет для маскировки от конца к началу, дабы не платить валютой. Кто-то дружески толкает меня в ногу.

— Пикусь, ты меня искал? Я уже здесь. Скоро пойдем домой.

А он высоко подпрыгивает, старается лизнуть мою руку. От скуки выстирал свою шубейку и теперь выглядит, как новенький. Рыжая собачка с ногами, похожими на бахрому.

— Пикусь, марш в гардероб! Сторожи ту баночку, которую хозяин носит с собой, словно это кровь для переливания.

Пикусь делает печальные глаза, поджимает огрызок хвоста, возвращается к сладко спящему гардеробщику, которому не мешает музыка, не мешает шум, не мешает конец света, хотя он и будет продолжаться миллион лет.

Я сажусь за наш столик. Кочевали тут чужие племена. Чужие окурки, чужие следы помады, чужой пролитый лимонад. Вокруг сонное движение. Одни спешат через кухню в разграбляемый храм партии, другие бредут им навстречу, промокшие до колена, нажравшиеся разгулом. Синие лица, красные лица. Продолговатые, овальные, топорные, лоснящиеся от пота. Меланхоличные и разнузданные.

Я с трудом поднимаюсь на ноги. Вытягиваю руку, чтобы утихомирить оркестр. Широко, как только могу, разеваю рот.

— Люди! — реву я.— Антихрист сошел на землю. Неловко спрыгнул с соседней галактики. Может, он и собирался еще куда, но попал к нам.

Какой-то тип что-то показывает мне руками.

— Туалет там, приятель. За гардеробом.

А я вздымаю обе руки вверх.

— Люди, посмотрите на себя. Он разделился на всех вас и на меня. Не ждите Антихриста, ибо он уже на земле. Антихрист расщепленный, раздробленный, гранулированный. Миниантихрист в каждом из вас и во мне.

Оркестр играет шестой отрывок, кто-то танцует, кто-то дремлет. Красно и сине щурятся лампы. Наверху бледные рожи помощников Люцифера. Они ждут своего часа.

— Никто меня не слушает,— огорченно говорю я.— Антихрист впился во всех нас, и потому его нет. Никто меня не слушает.

— Я слушаю.— Откуда-то вылезает Эдвард Шмидт, растрепанный, с перекошенным галстуком.— Фи, скверно. Какая-то ненаучная, старомодная чушь. Как вам не стыдно.

У бара сидит Жорж, в прошлом Жоржик. Сидит небрежно на высоком стуле, раскачивает одной ногой. Что-то потягивает из стакана через погнутую соломку.

— Послушайте, доцент, я вчера пять порошков снотворного запил стаканом водки. И несколько часов не мог заснуть. Ибо это лотерея. Либо сразу свалит с ног, либо наипаскуднейшим образом не дает покоя. Иными словами, в течение нескольких часов я засыпал и не засыпал. Переступал порог и возвращался назад. И каждый раз входил в другой сектор этого неведомого измерения. Погружался в кротость воспоминаний молодости, погружался во тьму угрызений совести, погружался в красноту ночи злобных демонов. А однажды я погрузился в ясность понимания, в светлую ясность, расчерченную выразительными знаками. И я все понял, и все стало очевидным, элементарно понятным. Но тогда кто-то покарал меня, и в последний момент, в миг, предшествовавший крику торжества и облегчения, столкнул меня в черную пропасть сна без снов.

— А ты знаешь, на что живет Рысь, мой брат-близнец?

— Не знаю. Я отошел от литературных дел и утратил честолюбие. Дожидаюсь своего срока.

— Так вот, это стоит знать. Рысь живет на маленькую книжицу, написанную в давние, незапамятные времена, когда он еще был ревностным сыном партии и заседал в разных важных инстанциях, в которых заседаю теперь я. Может, помнишь ее название? Книжица эта, написанная не без таланта, не без блеска, прославляет превосходство силы, оправдывает угнетение, примиряет с дурной повседневностью. Книжицу эту переиздают два раза в год и суют в руки каждому школьнику, дабы она отравила ребенка, дабы она исковеркала первый нравственный инстинкт, как только он даст о себе знать, дабы она научила двусмысленности и первым усладам цинизма. Благодаря этой книжице Рысь преспокойненько, оставаясь целехонек и невредим, ходит по городу. Благодаря ей он живет, попивая по утрам молочко, а по вечерам водочку. Благодаря этому сочинению Рысь может вести бескомпромиссную борьбу против режима и может будить нашу погрязшую в мерзости совесть. И тут мы вторично сталкиваемся с диалектикой нашего времени, дорогой друг.

— А где доктор Гонсерек?

— Пропал. Наверное, пропал в туалете.

— Боже, все погрузилось в чернь. Осталось похмелье, которое не хочет проходить. [...]

Между столиками ползет Колька Нахалов, оставляя за собой на полу мокрые пятна. Он преодолел вплавь потоп в кухне. В изнеможении валится на чье-то кресло.

— Ребята, одолжите спичек. У тебя, кажется, шведские есть. Подожгу этот бардак.

— А зачем ты его хочешь поджечь? — тягуче вопрошает Рысь.

— Пусть все сгорит. До тла. Вся грязь, весь грех, все это дьявольское отродье.

Рысь бьет его раскрытой ладонью по лбу. Колька переворачивается вместе с креслом, а затем молча пытается встать с пола.

— Ты ударил Кольку Нахалова,— сдавленным голосом говорит он.

— Да, я ударил Кольку Нахалова.

— Мой отец проливал за вас кровь.

— Твой отец угостил нас социализмом.

— Русские до сих пор гнилую картошку едят, чтобы вам хорошо было.

— Так убирайтесь отсюда ко всем чертям. Будете устриц есть.

— Вот она благодарность. Доктор, вы свидетель. Вы еще меня вспомните.

Вмешивается Эдвард Шмидт.

— Товарищ Нахалов...

— Я тебе не товарищ.

Я помогаю ему усесться в кресле, но он гневно отталкивает мои руки.

— Колька,— говорю я,— он хотел как лучше.

— Как это лучше?

— Нам необходимо с вами немного задираться. Белополяки помогают вам удержаться на ногах. Комплекс полячишек придает вам духу. Это священное призвание русифицировать Польшу, завещанное вам Иваном Калитой, служит вам ориентиром в истории, словно утренняя звезда. Хочешь, чтобы мы сразу же поддались? Хочешь все испортить?

Колька Нахалов протяжно и страдальчески посмотрел на меня. Наконец, рассмеялся, попытался вытащить тяжелое сиденье кресла.

— Ты мне нравишься. Ты самый фальшивый, а я тебя люблю. Дай-ка твою рожу, земляк. [...]

В раздевалке проснувшийся майор гнусным взглядом уставился в переносной телевизорик, в котором приезжий секретарь, сверхсекретарь, суперсекретарь как раз закончил выступление и принимал овации. Несколько одетых в черное типов короновали его горняцкой шапкой с изумительным плюмажем. Но картинка была немой. И майор, следуя обычаям своих земляков, выключил звук.

— Майор, багаж, пожалуйста, и собачку. Я отплываю в далекие края.

Он поднял банку, поболтал ею, чтобы показать, что ничего не пропало.

— Все путем? — спросил он.

Я всунул мелочь в его потную ладонь.

— Пикусь, пошли. [...]

Я стал подниматься по лестнице, покрытой красным ковром, выпачканным всевозможными непереваренными яствами. А на вершине, у стеклянных дверей с выбитыми стеклами, стояла Надя.

— Нас выкидывают,— сказал я.— По вечерам это ресторан для нефтедолларовых арабов.

Она соболезнующе качала рыжей головой.

— Разве так можно? Приходится вас вытаскивать из забегаловки. На кого вы похожи?

Я смущенно пригладил не очень густые волосы на темени. А Пикусь уже обнюхивал ее полные, но не слишком толстые ноги, такие, какие мне нравятся и какие ему сразу же понравились.

— Это ваша собака?

— Моих друзей. Она когда-то пропала, а мы ее в течение многих лет оплакивали, она снилась нам в волнующих снах, приправленных угрызениями совести, а сейчас вот ни с того, ни с сего нашлась. Пикусь, дай даме лапку.

— Вы пили?

— Чуточку. Но что я ел. Кремлевский ланч. Даже если бы я вам и рассказал, вы бы не поверили.

Мы вышли на улицу, где уже дожидались арабы. Они сбились в малые кучки, одетые почти одинаково, и разговаривали гортанными голосами. Их никак нельзя было соотнести с местным населением. Они жили в Варшаве своей жизнью, никого не расспрашивая о дороге, не ища ни помощи, ни дружбы. Они лишь вовсю трахали привислинских барышень, и это был, помимо валюты, единственный зримый след их присутствия.

— Надя, постой, какой чудесный день.

Действительно, тучи уплыли к далеким горизонтам, ветер стих, солнце добродушно согревало этот сжавшийся, бедный, хотя и праздничный, город. В горячем воздухе играли остатки мушек, и даже потрепанная бабочка пролетела над мостовой к Дому партии.

— Дом партии,— сказал я самому себе, и сердце мое сжалось.

Агенты, переодетые в гаишников, томительно топчутся по углам здания, а в нем, в самом сердце, Содом и Гоморра. Успеет ли кто-нибудь склеить того осетра, освежить развороченные копчености, долить водой початые бутылки, подмести загаженные полы? Бедный повар в чине полковника, последний в столице удалец-молодец!

— Надежда, я возьму вас под руку.

— Может, дать вам успокаивающего? У меня все с собой.

— А к чему же мне успокоение?

— Постарайтесь протрезветь.

— Я трезв.

— У нас с вами сплошные проблемы.

— Да ведь Чабан освободил меня от данного мною слова.

— А разве Чабан в состоянии вас освободить? Разве вам нужно освобождение? Разве кто-нибудь когда-нибудь мог вас к чему-нибудь принудить?

— Надя, вы мне льстите.

— Он, кстати, сожалеет о том разговоре. Мужчины, бывает, ни с того, ни с сего наговорят друг другу колкостей.

Мы проходили мимо продовольственного магазина. Спешно вызванная на работу команда продавщиц устанавливала за перекошенным витринным стеклом модернизированный герб отчизны: крохотный орлик, обложенный огромными снопами.

Мы вышли на площадь Трех Крестов. На забетонированном сквере, подле старинного общественного туалета, полеживала кучка нетрезвых демонстрантов. Под головы они пристроили транспарант с неразборчиво написанным лозунгом и перевранной датой.

Между еще крепкими домами виднелась одна развалюха. Это дом, в котором долгие годы помещалась редакция сатирического еженедельника «Шпильки». Он почему-то обрушился однажды весной, и с тех пор ни у кого не нашлось сил взяться за его восстановление.

— Пошли, Надежда, сядем тут и посмотрим на мир Божий.

Я потянул ее к лестничке развалюхи. Мы сели на нагретую ступеньку. Пикусь свернулся в клубок подле моих ног. А демонстрации вроде как постепенно, хотя и преждевременно, затихали. Откуда-то от Вислы, а может, от площади Парадов доносились еще звуки оркестров, где-то в мелких ущельях улиц раздался окрик то ли блюстителя порядка, то ли пьяницы. Однако же город мой опять накрывала своим бумазейным саваном апатия.

— Это добрый знак, что мы опять свиделись,— сказал я.

Она молчала, глядя прямо перед собой, в туманную перспективу Уяздовских аллей.

— Знаешь, прошлой ночью у меня было видение. Тебе я скажу, я ведь тебя уже не стыжусь. Так вот было мне видение, словно я старая баба, да не совсем, поскольку мое приключение можно поверить рассудком. Потому-то у меня сегодня так и болит голова. А я этого видения ждал всю жизнь. Хотел безвозмездно передать его обществу. Так передают в музей бесценные картины и статуи.

— Тебе приснился Антихрист.

Я обомлел, и рука моя замерла в лохмах Пикуся.

— Откуда ты знаешь?

— Я не знаю. Мне приснился Антихрист. Не первый уже раз. Сон этот повторяется. И всегда в цвете. Хотя нет, однажды, за несколько дней до отъезда в Польшу, мне снился черно-белый сон.

— Но сегодня я уже ничего не помню. Словно кто топором отрубил. Только людей как-то страшусь. Не так боюсь, как обычно боится человек, но испытываю страх перед людьми.

Она вдруг положила голову мне на плечо. Красную, пушистую, легкую голову.

— Ох, милый ты мой.

— Что, Надежда, что?

— Ох, жить тяжко.

— И умирать тяжко.

Она прижалась ко мне. Одинокий шарик, который потерял своего хозяина, болтался высоко, под самым свежевымытым небом.

Пьяный демонстрант неожиданно проснулся, поднял тяжелую свою голову и хрипло заорал в это небо:

— Польша! Польска! Мать вашу!

По восточной стороне площади возвращались с прогулки мои приятели А. М. и Ю. Х. В руках у них были бумажные цветы, оброненные демонстрантами. Поэтому и выглядели празднично, хотя Ю. Х. не мог жестикулировать и напирать на А. М., что мешало литературной беседе. Я наблюдал за ними издалека, как бы с неба. Нежно и бессильно.

Солнце висело низко, посылало чуть ли не горизонтальные лучи. Резкий, летний предвечерний зной, хотя луг, вдоль которого шли мои друзья, давно побурел и умер. Только газончики цветов, мастерски уложенных в цифру LX, еще жили, сообщая что городское садоводство перевыполнило все планы и празднует шестидесятилетие ПНР. А на этом лугу, после того как он был очищен от руин войны, кто-то намеревался построить что-то важное. Но потом позабыли, кто и что.

По моей канистре суматошно бегают, словно по незнакомой планете, маленькие черные муравьи. Наверное, муравьи фараона или Пяста Колесника[1]. Эта голубая канистра для них дурная, не благоволящая им планета либо же просто-напросто гигантский атомный реактор.

— Надежда, ты спишь?

— Да, прикорнула немножко. Я оставила тебя одного, милый, на долю секунды.

— Зло — как тьма. Оно продолжается вечно. А добро — это проблеск, зыбкая победа над тьмой, Добро смертно.

— Ты думаешь о наших снах?

— Я думаю о том, что делать. Моим последним литературным отрывком будет этот день. То ли шлифовать каждое слово и каждую ситуацию по примеру старых мастеров, то ли отдаться на волю

[1] Пясты — польская княжеская династия, основателем которой легенда называет некоего землепашца и колесных дел мастера («пяста» — по-польски ступица, колесная втулка).

стихии, хаотичной графоманской спонтанности? Нет, Надя, я шучу. На самом деле я думаю о тебе. Утром я познакомился с одержимой, поэтичной, слегка чокнутой русской девушкой, а теперь...

— А теперь?

— А теперь я сижу рядом с моей женщиной. Ты моя женщина?

— Да.

— Хоть это и неуклюже звучит.

— Хоть это и тривиально звучит.

— Как это горько, как это оскорбительно, что все сводится всего к нескольким вопросам из монолога Гамлета. Прошли века, разрушились цивилизации, утекло в небытие столько поколений, а ничего не изменилось, а так мало изменилось, и это проклятое провидение отнимает у нас иллюзорную радость первородства, лишает авторства, делает нас вечными плагиаторами.

— Что гнетет тебя, милый?

— Грех приобрел черты добродетели. Химеры нравственности выцвели, а из-под их очертаний проступили, словно на перекрашенной ткани, химеры безнравственности. Безнравственность подчиняет себе законы нравственности, пользуется инструментарием нравственности, возводит свои позитивные системы, награждает святостью и спроваживает в чистилище. Зло проникло в наши этические коды и стало добром. Роковым, пораженным раком добром.

— Жалеешь, что пристал к нам? Что не выхлопотал себе у правительства лицензии на рассудительное недовольство, на неагрессивную защиту достоинства человека, на бескровную борьбу с насилием и неволей?

— Я должен был пристать к вам. Так мне на роду было написано.

— Тогда не жалей своей достойной гордыни. Пусть себе страдает, пусть завидует, пусть мучается.

— Все равно.

— Не все равно.

— Думаешь, можно откупиться? Можно расшевелить совесть Господа Бога?

— Надо пробовать. До самого конца света.

— Вы любите грех.

— Кто?

— Вы развратно купались в грехе, дабы получить благословение искупления. Не может быть искупления без греховности, ведь правда?

— Ты путаешь литературу с жизнью.

— Как ты сказала?

— Ты кощунственно путаешь грезы отчаявшихся людей с их повседневными поступками.

— Я путаю литературу с жизнью. Заурядную свою биографию я провозглашаю литературным произведением.

Пикусь сочувственно лизнул мою обнаженную голень. Высоко над крышами носились ласточки, что в давние времена предвещало хорошую погоду, а сейчас не предвещает ничего. Нежданный зной. Может, это конец лета или начало будущей весны?

— Покажись, Надежда.

Она подняла голову, красноватые волосы, несомненно волосы Ленина, рассыпались вокруг ее лица, покрыли плечи. Один глаз и на самом деле был зеленым, но другой на самом деле фиалковый. В общем, хороша моя Надя, тревожно и рискованно хороша. А я в этом толк знаю.

Я крепко обнял ее. Она закрыла глаза, и я закрыл. На ощупь встретились мы ртами. Губы ее жили своей, такой агрессивной и нежной жизнью, что у меня мурашки побежали по спине.

Где-то начали бить часы. Били так долго, что мы, наконец, открыли глаза. Но это были не часы. В костеле святого Александра колокол раньше времени сзывал на молитву.

Не сказав ни слова, молча, встали мы с цементной ступеньки, которая уже наливалась предвечерним холодом, и вошли в тихий придел разрушенной редакции. Только лестница свисала в этом пустом пространстве, словно мятый ковер. Остатки стен, перегородок, перекрытий лежали посреди строения и представляли собой красочные руины, казалось, скомпонованные архитектором-романтиком. Поразительно буйная растительность опоясывала эти куски бетона, груды кирпичей и дюны выветрившейся извести. Косые солнечные лучи выжигали профили больших черноватых лопухов, золотили рослые папоротники, расцвечивали кусты волчьих ягод. Даже осенние астры прокрались в этот волшебный сад, буйно разросшийся на свалке прежней редакции.

Эта лестница приглашала на небо, которое опалово переливалось над нашими головами. Я сбросил ногой с первой ступеньки засохшие листья и кусты штукатурки. Подал ей руку, и она вступила на первую перекладину. Я очищал дорогу перед ней, она послушно шла за мной, и так мы оказались на лестничной площадке с остатками деревянного паркета. На одиноком, маленьком деревце сидела невероятно огромная толпа воробьев. О чем-то они гомонливо совещались, укрытые пожелклыми листьями. Из этого гама рождалась звонкая и странная музыка, однообразный, металлический стон щемящего беспокойства.

Надя прислонилась спиной к выщербленной стене. Закрыла глаза и ждала. Я опять поцеловал ее в губы, которые уже успели остыть. Отыскал эти огромные груди, мои прелестные приятельницы. Надя вся сжалась, словно опасаясь меня или, может, испугавшись внезапного прилива холода неуверенности. Огромные соски встопорщились спазматичной жесткостью, запахло нагретым солнцем садом, я почувствовал резкий, манящий запах березовых листьев. Надя что-то прошептала, но я не

разобрал что. Отяжелела, пришлось мне ее поддерживать, чтобы она не упала на прогнивший пол.

Мы слышали отчаянные удары пульса. Мы слышали и этот многоголосый крик птиц, словно подгонявший нас. Я раздвинул коленями ее ноги. Вонзился в нее. Вознесся высоко.

Она что-то говорила беззвучно, будто читала молитву. Зажмурила глаза, даже веки побелели. В вересковой розовости рта сверкали хищные острые зубы.

— Надежда,— шепнул я.— Надежда, это я.

— Знаю. Это только ты. И навсегда ты.

Она уперлась спиной в стену, как будто хотела отпихнуть ее за самый горизонт, где солнце готовилось к закату. Обеими руками схватила мою ладонь, издала короткий сдавленный крик и застыла, тяжелая неимоверно, я просто не мог удержать ее. Осела на пол, укрывая лицо в красной пряди волос. Где-то с остатков потолка капала вода. Заблудившаяся оса прилетела из сада. Принялась кружить над головой девушки. Я попытался отогнать ее, наклонился, чтобы сорвать стебелек поржавевшей крапивы, но тут раздался треск раздавленного стекла. В прямоугольнике двери стоял немолодой господин в красной шапочке с длинным козырьком, на животе у него была кожаная сумка, какие носят сторожа на автостоянках. Приложил два пальца к козырьку шапки, украшенной не известной мне эмблемой. И только тут я обратил внимание на то, что в другой руке он держит красный листочек, напоминающий квитанцию.

— Здравствуйте,— бодро проговорил он.— Десять тысяч злотых.

— Десять тысяч злотых? За что? — спросил я.

— За любовную связь в общественном здании.

— А что, разве нельзя?

— Можно, только надо платить.

— Это штраф?

— Нет, такая такса. Ее ввели с первого. Если бы вы ко мне обратились, то вам было бы удобнее, я бы одолжил вам надувной матрас.

Ошеломленный стоял я подле сжавшейся в комок Нади. Оса кружила теперь вокруг моей головы.

— Людей много, квартир мало, вот государство и пошло навстречу,— сообщил служащий.— Со временем удобств прибавится. Собираются ввести маскировочные тенты и подушки. Платить будете, или милиционера позвать?

— Буду, буду,— неприязненно сказал я, сходя на первый этаж.— А откуда вы знаете, что мы тут делали?

— У нас подбирают профессионалов. Не станете же вы отрицать? Я вас откуда-то знаю, да? Может, вы по телевидению выступали?

— Может, и выступал. Не помню.— Я нашел десятитысячную бумажку. Он вежливо, но решительно вытянул ее у меня из рук.

— Я ведь, знаете ли, до пенсии был директором на телевидении.

Он протянул мне красную картонку с многозначительной надписью: «Городская квитанция».

— Вы можете тут остаться. Я посторожу.

Он вежливо козырнул, спрятал банкноту в сумку и вышел на улицу.

Где-то в центральной части города опять загремели оркестры. Из соседних подворотен доносились одинокие пронзительные вопли. Вопли, напоминавшие зимнее завывание волков. Но волков на Земле уже не было. Остались одни люди. Город, как всегда под вечер, напивался.

— Надя, проснись.— Я потеребил ее руку.

Она не отозвалась, продолжала стоять на коленях в кротовине старых руин, укрыв голову руками, словно пыталась перебороть ужасную, невыносимую боль.

Я стал поднимать ее на ноги, неимоверно тяжелую и совсем безжизненную. Осыпалась старая штукатурка. Оса настырно жужжала, тыкаясь в мое ухо.

— Наденька,— шепнул я в красный локон ее волос.

Ее резко качнуло к стене. На какой-то миг сверкнули передо мной ее глаза — еле заметно разошедшиеся в противоположные стороны и казавшиеся оттого дикими. Она вдруг оттолкнула меня и бегом пустилась вниз по разбитой лестнице. Потом рванулась в сторону, в самые заросли волшебного сада, наверное, наступила на лист старого железа, ибо дерево неожиданно выстрелило тенью, которая заслонила небо. А это всего лишь сорвались с веток воробьи и, оглушительно хлопая крыльями, понеслись в чащу города.

И снова разъяснилось небо, такое же невинное и чистое, как некогда, когда оно действительно было невинным и чистым. Сегодня небо это загадили ракеты, вытоптали усердные философы в поисках правды, которой, быть может, и нет. Но сейчас, на один-единственный этот вечер, небо нарядилось, подкрасило губы, нарумянилось и выглядело, как молодое.

— Наденька! — негромко позвал я.

Изуродованная бабочка, не исключено, та же самая, которая летела в ЦК, теперь неторопливо кружила над рослым кустом чертополоха, вытянувшимся, словно гусар. Паутинки серебрились в залитых бурой тенью углах.

Она появилась внезапно, это вообще было в ее стиле. Покачиваясь, вышла из-за того дерева, которое покинули воробьи. Шла своей особой походкой, очаровательной, хотя и тяжеловатой, будто плыла в ладье по рябому от волн зеркалу озера.

Она уже издали улыбалась мне, тыльной стороной ладони вытирала слезы в уголках глаз. Я ждал ее, стоя по пояс в зарослях папоротника, обсыпанного белыми, таинственными щупальцами, которые остались у него с давних добрых времен, когда он был на земле деревом.

Подошла, обхватила мою шею руками, притулилась головой к моему плечу.

— Я устала,— прошептала она.— Кто это приходил сюда?

— Старик, который когда-то работал в этом доме. Пожелал нам счастья и благословил.

— Я и хотела как раз, чтобы кто-нибудь нас благословил. У вас тоже есть добрые, мудрые, старые люди.

— Бывали у нас благородные, разумные, достойные старые люди.

Она вертела своей сильно увеличенной волосами головой. Божья коровка торопливо семенила по широкому, освещенному солнцем локону.

— Слушай,— шепотом сказала она.

— Слушаю, Надежда.

— Я пойду с тобой.

— Куда, любимая?

— Туда, ко Дворцу культуры. Сделаю то же, что и ты, милый.

— Нет. Надя, я режиссирую последний свой рассказ. С точки зрения композиции и настроения, будет лучше, если ты останешься, тоскуя обо мне до последнего дня своей жизни.

Она подняла голову, идея моя ее развеселила. Смотрела на меня огромными, сверкающими глазами, один из которых мог быть более зеленым, а другой — более фиолетовым. Небольшими стайками воробьи возвращались на то дерево, где размещался их парламент. Я нежно поцеловал левый ее глаз, потом правый.

— Ты правда не хочешь?

Я отрицательно покачал головой. Она опять притулилась головой к моему плечу.

— Подожди, мне надо подумать,— прошептала.

Я обнял ее, сразу же отыскав ее поразительные груди, такие ко мне сердечные и благосклонные. И еще они были усталые, согретые трогательной сонливостью.

— Нет. Не надо.— Она оттолкнула меня локтями.— Пусть все останется так. На всю жизнь.

— Я буду дожидаться тебя на хмуром, бородатом, православном небе.

Она еще крепче прижалась лицом к моей куртке, оплетенной прозрачными паутинками.

— Что мне делать? — спросила.— Все развалилось за несколько часов. Но я знала об этом. Я догадывалась, что встречу тебя.

— Таких, как я, много. Я в каждом из них. Меня единственного нет. Ты обнимаешь манекен, одетый в брюки и куртку из универмага.

— Ты — это ты. Я знаю, Мне снилась Польша с разрушенными дворцами и ты с рюкзаком на бесконечной, извилистой дороге.

— Мы должны расстаться, Надежда.

— До встречи.

— Там.

— Или еще здесь. Хочешь успокаивающего?

— Нет. Уже нет. Я спокоен, хотя и не знаю, что я сделаю.

— Сделаешь так, как захочет Бог, в которого ты веришь.

— Лучше всего, если бы настал конец света. Мы пошли бы вместе, обнявшись, в чистилище. Вместе с врагами и друзьями. С чемоданчиком святости и с вагоном грехов.

— Да, это был бы хороший конец света, которого люди дожидаются полмиллиона лет.

— Надя, напоследок у меня еще осталось несколько дел, которые надо уладить.

Она притянула меня к себе. Я опять ощутил легкий аромат засыхающих березовых веток. А потом она тихонько оттолкнула меня — на расстояние дыхания.

— Тогда иди, милый. Я буду молиться за тебя.

Она осенила меня православным русским крестным знамением, а я поцеловал кончики ее пальцев. Воробьи завели свой визгливый, китайский хорал. Тучи комаров вздыбились над кустами этого сада, залитого теперь до краев золотом и колодезной чернотой.

— Подожди тут, пока я уйду,— сказала она, глядя куда-то в сторону.— Обещаешь?

— Обещаю.

Она посмотрела мне в глаза. Зрачки ее расширились еле заметной улыбкой, а по краешкам век вдруг засверкала влага.

— Обними меня. Покрепче, еще крепче.

— Крепче уже не могу.

— Покрепче, милый, чтобы я запомнила.

Мы поцеловались мокрыми и солеными губами. А потом она с решительным отчаянием отвернулась, побежала чуть тяжеловатой и удивительно мягкой трусцой в бездну солнечной улицы. Я бессознательно поискал глазами канистру. Но нигде не было моего сосуда пыток. Я сразу же ощутил тяжесть в голове, издерганной похмельем и дурными мыслями. Из глубины сада прилетела та оса, которой я недавно приглянулся. Опять она билась в мои щеки, в мои уши. Вместе с нею я вышел на улицу.

А там, у обшарпанной стены мужского туалета, стоял улыбающийся Тадик из Старогарда с голубой канистрой в руках.

— Ибо, может, когда-нибудь, на очередном витке бесконечности я еще буду любить. Это тоже из вас,— сказал он, раскачивая банку.— Я решил приглядеть за бензином. Вы его оставили на улице.

Пьяные демонстранты пробуждались после послеобеденного сна на забетонированном скверике. Один из них отдирал от полотна транспаранта бумажную букву "L", чтобы завязать кровоточащий палец.

Я пересек улицу, смердевшую плавящимся асфальтом, и подошел к улыбающемуся Тадику из провинции. Он поднял банку, хотел мне ее вручить. Но я без предупреждения схватил его за кончики воротника фланелевой рубашки, так сжал этот воротник на его худой шее, что глупые, честные глаза Тадика вылезли на лоб.

— Ты, подонок, вывел меня на Жоржа. С каких пор у них работаешь?

Трусливо отпихивая меня руками, он невразумительно пробормотал:

— Три года.

Я наотмашь треснул его по гладенькой морде. Он повалился на колени, но как-то так ловко, чтобы не повредить канистру. Схватил мою руку и принялся целовать ее паскудно мокрыми и скользкими губами. Только сейчас я заметил, что он вовсе не был так молод. Было что-то старчески хитрое в этом инфантильном лице, лишенном растительности.

— Сколько тебе лет, свинтус?

— Тридцать три,— простонал он, покрывая мою руку жаркими поцелуями.

Я ударил его еще раз. Тогда он отер нос рукой, чтобы посмотреть, нет ли крови, и заскулил.

— Сорок. Ей-Богу, я правду говорю.

— Как тебя завербовали?

— Я пишу им стихи. Остроты выдумываю. Для департамента пропаганды и изучения настроений населения.

— Вставай, падло. Не ломай комедии, а то скажу людям, кто ты такой.

Он стал подниматься с колен, хлюпая носом. Старательно очистил рукавом ребро банки. Так он был мне предан.

— Что еще за стихи?— спросил я и опять ухватился за ворот омерзительной, пропотевшей рубашки.

— Сатирические. На всяких оппозиционеров, недовольных, вообще врагов.

— А остроты?

— Остроты по поводу людей из правительства. Два вида анекдотов. Одни — зондирующие, чтобы проверить, как толпа реагирует, а другие — против деятелей, которые сходят с круга.

— Чудовище. Я все-таки позову людей, пусть они тебя линчуют.

Он опять брякнулся на колени и схватил своими лапками ящерицы мою руку.

— Умоляю, простите меня. Я же ведь сознался. Что мне было делать? Что мог сделать человек из Старогарда, да к тому же еще ущербный? Двадцать лет я писал стихи, и ни одна колченогая собака доброго слова не сказала. Все письма из издательств и редакций начинались словами «С сожалением сообщаем». Я в конце концов возненавидел почту. Вы меня поймете и простите. Другие идут на куда более грязное свинство. Я вас во имя моих родителей прошу, я ведь сирота.

— Тебе столько же лет, что и ПНР, и столько же в тебе, сколько и в ней, вероломства. Может, еще что-нибудь из моих текстов процитируешь?

— Пожалуйста,— обрадовался продажный Тадик.— У меня уже наготове соответствующая цитатка.

Я поднял было руку, чтобы ударить. А он съежился и заплакал.

— Да я ведь и в самом деле обожаю вашу прозу. Тут одно с другим ничего общего не имеет. Я очарован вашим творчеством. В моей поэзии ощущается ваше влияние. Дирекция департамента даже укоряет меня в том, что я вдохновляюсь вашим творчеством. Я вас люблю. Не могу жить без вас.

Пьяные неприязненно смотрели на меня. Со стороны могло показаться, что я издеваюсь над малолеткой.

— Вставай, хрен старогардский. И катись с глаз моих.

Он поднялся с тротуара, вытирая нос и глаза.

— Я пережил сегодня шок,— сказал он слезливо.— Вы уж не обессудьте. Я начинаю новую жизнь. После обеда уволился из департамента. Я такой же человек, как и вы.

Я сжал кулаки и сделал шаг в его сторону, а он заслонился грязными руками.

— Эй ты, подонок, оставь малого! — крикнул демонстрант, берясь за палку от транспаранта.

— Ладно,— сказал я.— Давай банку и проваливай.

— Я буду носить ее за вами,— разрыдался Тадик.

Я метнул взгляд на пробудившихся пьянчужек. Пошатываясь, они поднимались на ноги.

— Как хорошо, что я вас встретил. Это был перелом. В моей жизни и в моем творчестве. Вы спасли человека. Может ли быть что-нибудь важнее этого на свете?

— Заткнись и пошли отсюда, а то нам накостыляют,— буркнул я.

Я двинулся на Новый Свят, а сорокалетка Тадик за мной. Тяжко трезвевшие демонстранты провожали нас подозрительными, недобрыми взглядами. [...]

У «Парадиза» было пусто. Арабы уже лапали там, внутри, наших девушек в ритме восточных мелодий. Я остановился около стеклянных дверей, из которых некогда выбили хрустальные стекла. На легком предвечернем ветерке раскачивалась картонка с надписью: «Все места заняты».

— Знаете,— примирительно отозвался Тадик.— Арабу достаточно только коснуться ноги белой женщины, и он уже отстрелялся.

— Ты что, будешь мне теперь такие пакости рассказывать?— взорвался я.

— Это правда, чистая правда. Спросите у барышень.

Я пошел к площади. Дом партии сонно возлежал на огромной каменной подстилке. Старое, измученное животное с ослепшими глазами. Мурашки проскакали у меня по спине, ибо я опять вспомнил Тайный Банкет Для Наивысшего Руководства, означенный кодом ТБДНР. Успеют ли други мои по алкоголю замести следы? А мой счет? Я забыл расплатиться за рагу. Ничего не поделаешь, может, он утонул в общих расходах.

На площади дремал пустой трамвай. Люди окружили вагоновожатого, который стоял подле вагона и отбивался от назойливых пассажиров.

— Сказал, не поеду, значит, не поеду.

— Но, золотой вы наш, что случилось?

— Просто мне расхотелось, и все тут. Иду домой.

— Господин механик, да у вас же теперь трасса короче. Только от моста Понятовского, который завалился.

— И на короткой трассе надо ишачить.

— О Господи, человече, да будь же ты человеком.

— А я не хочу и не буду объясняться. Прошу разойтись.

— Милый, я к больной маме еду, обед везу.

— А мне какое дело?

— У меня четверть кило зельца. Хотите?

— А пошли бы вы. Мне вредно. Мне все вредно, говорю вам, как людям. Дайте пройти.

— Умоляем, да будьте же вы поляком.

— Поляком, первым кандидатом?— спросил трамвайщик.

Сразу же стало тихо. Кто-то закашлялся, кто-то хмыкнул. Чей-то ребенок заплакал.

— Ох, карусель,— вздохнул вагоновожатый.— У меня мягкое сердце. Отвезу, но только до площади Нарутовича, а дальше баста. Садитесь, поляки.

Мы стремглав забрались в разбитый вагон. Я слышал, как у меня за спиной тяжело дышит Тадик. Трамвай яростно зазвонил, и мы визгливо поплыли навстречу заходящему солнцу.

— Вдобавок ко всему ты еще меня путаешь с каким-нибудь другим литератором, голова ты садовая,— пробурчал я, глядя в заросшее пылью окно.

— Да как это? Я же хорошо знаю. Вы Рышард Шмидт, правда?

Мне захотелось его пнуть, наугад, не оглядываясь назад.

— Ты же меня цитировал, балда.

— А это ваши тексты? Мне казалось, что Рышарда Шмидта.

Я обернулся. Это безусое, младенческое и сморщенное лицо улыбалось с фамильярной снисходительностью.

— Не бойтесь. Это ваши золотые мысли, и я знаю, кто вы.

— Можешь цитировать кого хочешь. Мне плевать.

— Да ведь это хорошие тексты, хотя вам и не повезло до конца. Но я отомщу за вас, когда получу Нобелевскую.

Я тихо простонал, отворачиваясь к окну. Он присел и нежно взял из моих рук голубую канистру. Обнял ее коленями, весело смотрел прямо перед собой, заговорщически подмигивая.

И тут я почувствовал, что кто-то деликатно дергает меня за правую ногу. Разумеется, это был Пикусь. Он преданно глядел мне в глаза и вилял грустным огрызком хвоста.

— Пикусь, куда ты опять запропастился?

А он вцепился лапками, похожими на бахрому, в мои брюки, повизгивал с безграничной любовью, счастливый, что сделал мне приятное своим нежданным возвращением.

— Мы отвезем тебя, собачка, к твоим близким на площади Спасителя. Они уже столько лет не могут позабыть тебя. Они любят животных. Но и людей тоже.

Пикусь радовался, бешено вертя своим хвостом, которого, собственно говоря, и не было. Мы проехали площадь на пересечении Маршалковской и Ерусалимских аллей. Теперь в витринах и окнах домов появилось отражение каменной горы Дворца культуры. Мерцали огни военных прожекторов. Между ними пульсировала надпись, сложенная из детских пластиковых ванночек: «Мы построили социализм!» Но ванночки были из партии, забракованной на экспорт, кое-где треснувшие, сквозь щели проглядывали спрятанные в них лампочки, большинство из которых перегорели.

Что-то подмывало меня обернуться и взглянуть на будущее мое гигантское надгробие, украшенное старым гербом Польши и современным — государства советского. Мне даже любопытно было, обложили ли уже нашего гербового орла снопиками хлеба, перевязанными лентой с лозунгом «Пролетарии всех стран, соединяйтесь». Но я не обернулся, парализованный каким-то суеверным или колдовским упрямством. Посмотрю на это здание тогда, когда нужно будет. Посмотрю на него вечером, в восемь, если вообще посмотрю.

И я слышал у себя за спиной, сквозь скрежет трамвая, жужжание громкоговорителей и размытые звуки оркестра. По моим плечам скакали трупные, фиолетовые отблески света дуговых ламп. Пикусь спал у моих ног.

Мы проехали Центральный вокзал, стоявший в озере растолченного стекла из последних окон, которые вылетели от залпов артиллерийского салюта. В этой потрескавшейся стеклянной плитке отражалось заходящее солнце. И как только мы миновали кровавую лужу вокруг почерневшего вокзального бункера,

трамвай наш начал брыкаться, словно хотел оборвать поводок, трещать по железным швам и наконец стих и проплыл еще несколько десятков метров, будто судно, приближающееся к берегу. Наконец, остановился, дернулся вперед, потом назад и замер.

Пассажиры кинулись к передней кабине, из которой, пошатываясь, вылезал вагоновожатый.

— Послушайте, вы же обещали до площади Нарутовича.

— Обещал, потому как я человек чести. Но электричество отключили. Ох, люди, как же мне глотку сушит,— он размахивал медной ручкой, которую снял с пульта управления.

— Врет! Опять ему расхотелось. А я везу обед больной маме!— возмутилась какая-то женщина.

— Милости прошу,— поклонился вагоновожатый, борясь с икотой.— Берите ручку и езжайте.

Несколько молодых людей уже шныряли по его кабине.

— Он правду говорит. Току нет! — закричали они.

Послышались вялые ругательства. Толпа начала рассеиваться по ближайшим улицам. Вагоновожатый уселся на переднем буфере, подставил синее лицо под солнце и облегченно прикрыл глаза.

— Пошли, ребята, пешком,— решил я.

Пикусь побежал впереди, я за ним, а Тадик с банкой в хвосте. Мы вышли на улицу Очки, подрумяненную закатом. Шли по мрачному ущелью между кладбищенских деревьев. Мы знали, что за этим тюремным забором укрываются городские прозекторские и морги. Но тут мы услышали истерический вой сирены позади. Посреди улицы мчалась «скорая» с испорченной, мертвой мигалкой. Поэтому водитель все выжимал из клаксона. Скорая пронеслась мимо нас, срывая с асфальта сухие листья, и неожиданно стала резко тормозить. Ее слегка бросило к борту тротуара, но шофер справился с машиной и, спустя секунду, уже дал задний ход. Распахнулись задние дверцы, из которых выглянул радостный Кобылка.

— Видите, какой у меня мундирчик,— показал он на свою безупречную чистую смирительную рубаху. Он еще мог немного двигать руками, ибо по знакомству рукава за спиной завязали ему не очень туго.— Я все-таки дождался «скорой». У нее поломка была. Но, слава Богу, все уже в порядке. Мчим в Творки[2]. Может, вас подбросить по пути?

— Благодарим, сосед,— сердечно ответил я.— Нам недалеко. Мы, собственно, уже пришли.

— А что в городе?

— По-старому. Празднуем.

— Вот-вот мы сравняемся с Западом. То есть это Запад сравняется с нами. Тогда будет лучше. Вообще будет лучше.

— Почему вы думаете, что может быть лучше?

— Потому, дорогой сосед, что все мы начнем сызнова. То есть оттолкнемся от дна, вернее сказать, мир оттолкнется от абсолютного дна, как от космического пола. Извините, сосед, но я уже оптимист. У меня свой, свободный, независимый дом,- и он восторженно ударил ладонью по крыше машины. Шофер тотчас же вознамерился отправиться в путь, но Кобылка громовым голосом скомандовал:

— Стоп! Стоп! Еще минутку. Я бы обнял вас, милый вы мой сосед, но, видите ли, я одет не должным образом.

— Желаю вам здоровья.

— Здоров-то я здоров. Нам, знаете, всем надо пожелать счастья в новом раунде, в наступающей эпохе, в следующем свете. Помните, я всех вас всегда любил! — Он заметил Пикуся, который с любопытством заглядывал в машину.— И животных ваших любил! Эта любовь меня и погубила! Что я говорю, да ведь любовь сделала меня свободным! Да здравствует свободная, независимая Польская Советская Республика!

И он пробарабанил что-то африканское по проржавевшей крыше «скорой» неправительственной психиатрической больницы. А решился он на подобную демонстрацию, пожалуй, потому, что из бокового окошка высунулся Зенек и внимательно вслушивался в заявления пациента.

«Скорая» замысловато ринулась вперед, буксуя на мостовой, устланной кленовыми листьями, и помчалась к улице Груецкой.

— Ты видел счастливого человека, олух,— сказал я Тадику Скурке.— Давай канистру.

— Но почему?

— Потому, что она мне понадобится. Я зайду в больницу, а вы меня подождите.

— Поберегите себя, умоляю. Я тоже вас люблю, как отца.

Я хотел ему врезать, но он предусмотрительно отскочил.

— Я отомщу за вас. Мир еще о нас вспомнит.

Он сражался со своим карманом, пытаясь вытащить из него какой-то пакет.

— Я начал писать прозу. У меня уже три главы. Мир не видел еще такой прозы.

Смирившись с судьбой, я направился к больничному входу. Несколько нетрезвых больных лежало на заросшей травой лестнице. Я хотел предостеречь их от воспаления легких, но они смотрели на меня враждебно, так, как больные смотрят на здоровых.

— Антихрист,— сказал я.— Антихрист в обличье вируса. Эпидемия. Словно гриппа или холеры. Эпидемия из глубин космоса.

Я шел по коридору, освещенному маленькими лампочками, которые то разгорались, то гасли.

---

[2] Психиатрическая больница.

Ток больнице давал собственный ее движок. По затемненным углам сновали подвыпившие пациенты. Тяжелобольным безо всякого энтузиазма прислуживали их более здоровые коллеги. Нянечек и санитарок в наших больницах не видели уже давно. Они вышли из моды.

Наконец, я заметил стеклянную стену реанимационного отделения. Тут стояли три кресла или кровати, а скорее всего рахитичных катафалка, на которых подергивались три безжизненных тела. Двери были прикрыты неплотно, так что я беспрепятственно проник в зеленоватое пространство, насыщенное звуками, напоминающими о часовом механизме,— шиканьем, шипением, позвякиванием. Мигали разноцветные огоньки, из крана текла вода, воздух был напоен тяжелым запахом карболки, а может, валерьянки.

Я разглядывал одно за другим три бескровных лица. Этот в центре, темноволосый с проседью, чем-то отдаленно похожий на негра, мог быть Хубертом. Его оплетали какие-то провода, проволока, а в горло вонзилась толстая рифленная трубка. Он истерически подергивался, швыряемый из стороны в сторону ритмом аппаратов, и смотрел на меня этим единственным слепым глазом, который не видел. Он оцерил странно увеличившиеся зубы, но оцерил их, судя по всему, давно, ибо в кончиках серого рта застыла желтая пена. Он смотрел на меня этим слепым глазом и ничего не говорил, ибо говорить уже не мог. Мне вдруг почудилось, что здесь воняет трупом. Что в этом стеклянном киоске, который не убирали уже неделю, что в этом зеленоватом чистилище смердит смертью.

Я не мог вынести его взгляда, то есть не мог вынести этого белого глаза, который сверлил меня салатным, фосфоресцирующим огоньком. И тогда я опустился на колени в ногах кровати, передо мной были восковые ступни Хуберта, обтянутые неживой кожей, костлявые, жилистые, словно вываренные в формалине.

— Ну и что, Хуберт? — проговорил я вполголоса.— Набегался по миру в своей средне-долгой жизни. Набегался по нашему маленькому микромиру города, умирающего в центре Европы. Что гнало тебя вперед, какая сила, какая вера?

Кто-то страдальчески вздохнул. Я поднял голову, но это всего лишь какой-то из приборов, может, искусственное легкое, искусственная почка или искусственное сердце, какой-то один из искусственных органов человеческих сменил ритм, словно сменил уставшую руку.

— Ну и что ты, монах уходящей эпохи, Савонарола конца старого мира? Зряшняя была у тебя жизнь, ничтожное существование, убогая судьба. Всегда ты был против, и говорили, ты постоянно меняешь взгляды. Ты душил в себе человеческие желания, а может, мещанские привычки, и в ближних своих ты преследовал мещанина и филистера. Мало кто любил тебя, многие тебя ненавидели. Любили тебя кое-как, ненавидели изо всех сил. Сначала ты был за чересчур слабый, бездарный, марионеточный режим, против великого, тогда еще не испорченного народа. Потом ты был за слабый, нищий, опозоренный народ, против всемогущей полиции, против набиравшей спеси партийной аристократии, против тоталитарного государства. Так какая же моральная логика руководила твоим поведением, мое бледное, недвижное, нечеловеческое угрызение совести?

И тут откуда-то из полумрака пола вынырнул Пикусь, который попал сюда только ему одному ведомыми путями. Навострив ушки, принялся обнюхивать высокие, безобразные ножки этих кроватей, какие-то бадьи, свитки бинтов. Приборы мерно посапывали, подмигивая слабыми огоньками.

— Когда ты начал печататься за границей и в отечественном подполье, правительственные художественные салоны издевательски захихикали, дескать, ты ищешь компенсации, дескать, подлизываешься к свободному Западу, дескать, с помощью политики ты пытаешься сделать свою литературную карьеру. Когда по ночам студенты размножали тебя на гектографе, когда старые маньячки тайком выстукивали на машинках твои эссе, когда распространялись твои плоды, твои отчаянные мысли и безнадежные надежды, когда они расходились по стране тиражом в несколько десятков экземпляров, твои коллеги, твои верные дружки, стражи национального огня, весталки отечественного костра, все они пускались в двусмысленный, но и окупавшийся флирт с безмозглым режимом. Лезли вверх в стране, загребая деньги и славу, лезли вверх за границей, пользуясь поддержкой режима, опираясь на дипломатию, деньги, на гигантскую машину государства. Они многозначительно подмаргивали в свободном мире, что, мол, силу эту моральную они создают и ей верховодят. А тебе, бедняге средневекового воспитания, а тебе не жалели ударов ни те, ни другие. Ты тянешь за засов, запирающий твою судьбу. И каково же сальдо? Разве кто-нибудь проворочался ночью, донимаемый совестью, кроме меня? Разве кто-нибудь бросился в огонь, чтобы согрешить и оскорбить Господа Бога, кроме меня?

Пикусь уселся посреди палаты. Не смотрел на меня, не смотрел на умирающих. Задрал голову и вонзил свои глазки, словно бусинки, в зеленоватый потолок из кафельных плиточек, в зеленоватый цвет безнадежной надежды.

— Ты прав, шантажист, что умираешь. Ускользаешь незаметно, будто водопроводчик, который не сумел починить кран. Мир выровнялся. Нет дурных и добрых. Есть огромная, несчастная толпа, сама по себе наступающая на ноги. Высохли, ушли в песок забвения живительные ключи давешней нравственности. Неоткуда черпать, нет такого места, где можно освежиться. Нет образа, нет вдохновения. Есть ночь. Ночь безразличия, ночь апатии, ночь хаоса.

На столике под сломанной лампой стоит служебный календарь. Пожухлый, с завернутыми уголками, расчерченный чьей-то рукой. Он указывает на дату — 22 июля 1979 года, еще одна дата из множества дат, которые обкладывают нас.

— Слишком рано ты умираешь, Хуберт. Все они, сознательные лакеи времени или истории, все они

дожидаются твоей головы. Они требуют, чтобы ты покорился им и признал их правоту. Они хотят твой скальп повесить на грудь, как еще один орден. А может, ты уже покорился? Может, расплачиваешься жизнью за капитуляцию?

Гипсовые ноги Хуберта слегка подрагивали. Одеяло неторопливо сползало, открывая волосатые, мертвые икры. Где-то хлопнула дверь, но Пикусь не шевельнулся, сидя посреди палаты. Вывернув голову, смотрел в потолок или во что-то, что было над потолком.

— Хуберт, мы были очень далеки и очень близки друг другу. Мне было бы скверно без тебя на земле. Тебе было бы скверно без меня на том свете. Пора прощаться на краткий миг, на мгновение мертвого ока Господа Бога.

Я встал, подошел к изголовью. Приборы не так уже сильно раскачивали эту поседевшую голову и лицо, стиснутое болью или ожиданием. Я наклонился, коснулся губами холодного и мокрого лба. Не было у меня на это никакого желания, но я знал, что так надо.

И тогда Пикусь принялся выть. Выл, словно на луну, на этот зеленоватый кафель надежды. А я, сам не знаю почему, боялся запретить ему выть. И со сжавшимся сердцем слушал я траурный гимн пса Пикуля, который пропал и неожиданно нашелся.

Кто-то нетвердо шел по коридору. Это был молодой врач в несвежем халате. Мы, видимо, разбудили его, ибо он всласть зевал, так что скулы трещали.

— Кто вам разрешил? Да еще с собакой? — Он обдал меня перегаром медицинского спирта.— Это реанимационная палата.

— Вы видите этот календарь? — спросил я.

— Вижу,— удивленно ответил он.

— Это сегодняшнее число?

— А мне откуда знать? Вам надо покинуть палату.

— Я пришел проститься с товарищем. Это был пророк. Хотел вывести нас из дома неволи.

— Который из них?

— Этот, посередке.

— Ага. Если честно, то приборы поддерживают видимость жизни. Он уже далеко. Вы понимаете.

— Нет, то не был пророк. То был, может, порядочный человек, а может, маньяк. То было скромное угрызение совести, а может, призрак совести, который время от времени видят наши глаза. Просто отодранный клок нашей общей биографии. Ах, как же у меня голова болит.

— У меня тоже болит,— утешил доктор.— И правильно, а то что бы было, если бы она после рюмахи не болела. Должна же быть какая-то справедливость, а?

— Да, в конце, где-то в неведомом конце должна быть справедливость.

— Я его не буду мучить, хоть ему уже и не больно.— Молодой доктор показал на сжавшегося Хуберта.— В семь отключу.

Пикусь немного утих, горестно поскуливал, поглядывая в нашу сторону.

— А вы не могли бы в восемь?

Врач пощекотал неподвижные ступни Хуберта и трезво посмотрел мне в глаза.

— У вас еще есть надежда?

— Нет. Но мне очень важно, чтобы в восемь. Да, точно в восемь.

— Ну ладно. Поставлю будильник. Но вы отсюда уходите. Собака, верно, блох нанесла.

Он вытолкал нас в коридор, захлопнул дверь, а сам укрылся в дежурке. Я еще взглянул через стекло, на котором, словно в милицейском участке, были отпечатки пальцев, так вот, посмотрел я еще на эти три кресла-катафалка в ореоле из мерцающих сигнальных огоньков.

— Мне так много надо было тебе сказать. Казалось, что о жизни, но выясняется, что только о себе. О себе в тебе. Или, вернее, о тебе во мне. Как отделить мои собственные, я так скажу, гормональные отчаяния и несвершения от общих, всеобщих, которые привило мне мое время, мой огрызок истории? Я выпрашиваю справедливости, а сколько раз сам я был справедлив? Взыскую о морали, а сколько лет я сам ее затаптывал? Взываю к Богу, а разве я верю в него так, как надлежит верить?

Я махнул рукой. Кто-то где-то в больнице кричал. Красный свет заката до краев заполнил коридор.

— Я повторяюсь. Ты это все знаешь. И мне это тоже поднадоело. Извини.

Я прошел по коридору несколько шагов, остановился, пронзенный дурной мыслью.

— И похороны достойные отнимут у тебя. Я их отниму, твой случайный брат. Извини.

Пикусь вел безошибочно. Он уже запомнил дорогу. Мы прошли несколько коридоров, забитых койками с тяжелобольными, оказались в обшарпанном вестибюле.

— А бензин? — спросил я сам себя.— Здесь, болтает ворчливым голосом в голубой канистре.

Мое завещание. Мои щедрые записи для ближних. Безнадежная эпоха в истории. Нет, не эпоха. Миг, секунда, каких было много. Была жизнь до нас, будет жизнь после нас. Раз лучше, раз хуже. Может, завтра лучше. Достаточно одного незаметного потрясения, мелкого тектонического удара в искусной вселенной современных психологий, в этом гигантском банке коллективной ранимости. Эпидемии плохого самочувствия, всеобщей депрессии, тотального неверия — все они неожиданно вспыхивают и неожиданно проходят, словно сметенные животворным солнечным ветром. Нам не повезло, мы попали не в ту ячейку в бесконечном течении времени или существования.

Тело у нас звериное, а вот притязания божеские. Гормоны преодолели барьеры, воздвигну-

тые перед ними биологией, законами мира животных. Гормоны наши воспроизводят ферменты неутолимого голода, неосуществимых мечтаний, неодолимой тоски. И я в самой чаще, с огромной пустой головой, со вздутым сердцем без крови, с разреженной душой антиматерии. Измученный собою и своим временем. Измученный ограничением, бессилием, непониманием. Я — среднестатистическая величина Великого Итога.

Что завещать живым, кроме неоплаченных долгов? Великие интеллектуальные завещания отправляются недочитанными в архив. Возвышенные нравственные призывы превращаются в слова песенок. И потому нежность моя тайком прокрадывается к разным недотепам, растяпам. Мне хотелось бы прошептать им в ушко добрый совет, подбодрить их словом надежды, воодушевить к сопротивлению судьбе.

Слушайте, братья-бедняги. Подойдите поближе и навострите уши, ибо я опять буду говорить о вещах постыдных, которых лучше бы не было, но которые тем не менее есть. Идите сюда, недотепы, те, кто по ночам мучается с женами и любовницами. Я читал ваши письма под рубрикой «советы сексологов». Вы жалуетесь, что супруги и наложницы недовольны, что они бурчат, что они надсмехаются. Вы спрашиваете, покрываясь страшным румянцем мужского позора, как это продолжить, как этим повелевать, как довести дело до счастливого конца.

А хотели бы вы, зайчики мои скорые, кролики молниеносные, по крайней мере в ночной тиши покорить мужской силой, характером, успехом? Так спросите меня, сладострастного старца. Не ищите спасения у сексологов, жен которых пользуют все приятели и знакомые.

Прежде всего я рекомендую упорство и выдержку. Нет сильных в этом состязании, есть только последовательные и трудолюбивые. Надо стараться в каждое время суток, с утра и после обеда, вечером и на заре, и судьба в какой-то момент щедро вознаградит вас. На этом поле, собственно говоря, на поле битвы, дело обстоит так, что успех порождает успех. Что первая победа вытягивает за собою цепь побед последующих.

Как во всяком искусстве, и здесь от служителей его требуется искреннее смирение. Особа скромная, не рассчитывающая на легкий успех, готовая ко временным неудачам, имеет больше шансов, чем тип самоуверенный, эгоцентричный, жаждущий лавров сию же минуту. Покорные и работящие вознесли на вершины трудное искусство любви.

Превосходное время пойти на риск — время похмелья, уже помягчевшего, обкатанного вечернего похмелья. В эту ленивую пору, сдобренную метафизическим страхом, множество середнячков по своим прирожденным возможностям добивались отличных результатов. Водка капризна и непредсказуема. Похмелье — мило, добродушно, и оно придает сил.

Это искусство от иных искусств отличается тем, что оно нетерпимо к внешним эффектам, спесивому самолюбованию и заурядному нахальству. Нельзя стартовать ради того, чтобы покрасоваться, похвастать или понравиться. Если не должен, не начинай. Если можешь избежать стычки, избегай. Только неотвратимые поединки, к которым благоволят небеса, увенчиваются удачей.

Мне хотелось бы привести тут рецепт моего друга Здзислава М. Это метод, проверенный научно, и, как правило, надежный. Так вот, Здзись дал такой совет своему приятелю-актеру, проявлявшему спешку в этих делах: «Чтобы владеть ситуацией, тебе надо чем-нибудь занять голову, думать о каких-нибудь абстракциях. К примеру, хорошо повторять про себя какой-нибудь текст. Тебе, актеру, это не составит труда. Какой текст, относительно длинный, ты мог бы продекламировать сам себе?» «Может, «Пана Тадеуша»? — робко спросил актер.— «Очень хорошо,— похвалил Здзись.— Двенадцать книг. Хорошая дистанция». Спустя неделю они случайно встречаются. «Ну и что,— спрашивает Здзись. Все шло великолепно, но на строчке «где девичьим румянцем клевер горит» одно слово из головы вылетело, я забыл текст,— говорит актер.— Ну и катастрофа».

Так что прежде всего давайте тренировать память. [...]

Из темноты вылез Тадик Скурко. На сей раз почему-то без цитаты.

— Ну и что, лахудра? — спросил я.

— У них там, в городских фильтрах, малина.— Он показал на черные терриконы за площадью Старинкевича.— Обыкновенное жулье. Дайте канистру. Вы устали.

— А у тебя, осел, есть копия этого письма в департамент? Есть у тебя какая-нибудь квитанция, что ты подал бумагу об увольнении?

— Естественно.

— Ну-ка, покажи.

Он завертелся на месте, принялся отгонять невидимого комара.

— Не смущайся. Покажи.

— Да нет у меня.

— Значит, ты не подал заявление?

— Не подал,— без тени смущения сознался он.— Но завтра подам.

— Видишь, Тадик, какой ты. А я уж собирался тебе поверить.

— Так ведь сегодня праздник. Отдел кадров не работает. Завтра уволюсь, ей-Богу.

— Стало быть, ты ходишь за мной по службе.

— Да нет же. Исключительно частным образом. Как поклонник вашей прозы. Вашего последнего донесения. Тотальной новеллы.

Суматошно пролетела стая каких-то лесных птиц. Все больше диких животных стягивалось к дичающим городам.

— Я молод,— тихо проговорил Тадик.— У меня много сил. Ну и ваш опыт тоже. Я не повторю ваших ошибок. Куплю пачку бумаги и завтра уеду в Старогард. Через год обо мне услышат. Я довершу ваше дело.

— Ты настоящая уродина. Мне-то везет.

— Я ужасная уродина,— деловито согласился он.— И это мой номер. Вы были на шаг от уродства, но у Господа Бога рука от сострадания дрогнула. Остальное вы исполнили сами. Вы всю жизнь скрывали уродство, играя господина с хорошим вкусом. Но я отомщу. За нас обоих отомщу.

— Черт его знает. Может, я действительно был боязлив. Я и сейчас боюсь, страшусь глупости, опасаюсь презрения. Только гордыня меня и не подвела.

— Я тоже спесив,— спокойно сказал Тадик.— Может, еще больше, чем вы. Потому и позволяю вам все эти пошлые оскорбления. Ваша гордыня так и останется навсегда голодной, а я свою накормлю.

Я направил на него фонарик. Он стоял с канистрой, выпрямившись, с достоинством, и даже не щурился от света. У меня вдруг промелькнула мысль, я и сам не знаю почему, что он, пожалуй, прав. Какая-то у него своя неразгаданная правота. Даже Пикусь вылупил на него зеленые, фосфоресцирующие глаза.

Я уже совершенно запутался. Голова болела неистово, словно мне кто-то свернул шею. Голова болела, ибо для нее это был наилучший выход. Где-то наверху распахнулось окно, молодая женщина выплеснула что-то на тротуар. На какой-то миг красновато засветились в белой оконной раме ее длинные волосы. Но это не была Надя, и у женщины этой не было красных волос. Керосиновая лампа с красным абажуром зажгла окно пурпуром, как в те давние времена, когда родился этот мой дрянной мир.

Я пошел в сторону Аллей, и Тадик, и пес за мной. По другую сторону улицы начинались садовые участки, разбитые на бывшей автостоянке. А стоянку эту в конце семидесятых годов выстроили на огромной плите, покрывающей туннель Центрального вокзала. Автомобильная мания пошла на убыль, стоянку ликвидировали, а привилегированные начали грузовиками свозить на бетонную плиту садовую землю, сажать плодовые деревья, помидоры и капусту. И если овощи прекрасно прижились на этой плоской скале и уменьшали государственный дефицит в том, что касается зелени, то яблони, груши, сливы оказались строптивыми, не хотели расти в центре смирившегося с судьбой города. То есть они росли, но неохотно, без убеждения, и ни одно из этих деревьев не поднялось выше полутора метров. Поэтому хозяевам участков, чтобы скрыться от назойливых глаз зевак, приходилось постоянно присаживаться на корточки. Отсюда, наверное, и взялось название «Кучки», которым окрестили этот район.

От старого вокзала, петляя, ехал милицейский газик с одной ослепшей фарой. Притормозил около нас. Из машины выглянул милиционер под хмельком.

— Может, вас подбросить? Много не возьмем.

За его спиной кто-то лежал бревном в полумраке кузова, слабо освещенного контрольными часами на щите.

— Спасибо. Мне недалеко. Иду повеселиться к Дворцу.

Милиционер словно окаменел. Оглядел меня с ног до головы. Но тут из-за его спины выглянуло бледное, отрешенное лицо Жоржа.

— Берите его! — прохрипел он.— Он хочет поджечь город. Это Антихрист!

Милиционер обхватил Жоржа руками, начал его запихивать в газик.

— Спокойней, полковник. Головы не поднимайте, а то опять вам будет плохо.

— Подонки! Я вас завтра сгною! Смирно! — И по-русски: — Руки по швам!

Но тут молчавший до тех пор водитель обернулся, звезданул полковника кулаком по лбу.

— Ты смотри, курва, какой полиглот,— проговорил он и запустил мотор.

Наш милиционер подобострастно засмеялся, прикладывая два пальца к козырьку фуражки.

— Ублажил себя. Ну, да ведь праздник. Каждый имеет право, разве нет?

— У нас каждый имеет право на рюмаху,— согласился я.

— Поэтому и жить можно.

— Поэтому можно жить до самой смерти.

Газик отъехал, свернул в сторону Мокотова. Мы долго молчали. Наконец, отозвался ушедший в себя Тадик из Старогарда.

— Видели, как измываются над человеком. Он все министерство держит в страхе.

— Сегодня измываются они, завтра будет измываться он.

— Ему давно уже следовало быть генералом, но он любит выпить и немного покуражиться. Художественная натура.

— Да, художников в избытке.

— Так ведь художники все это и придумали. Вы знаете стишок Сталина о весне?

Мы перешли на другую сторону широкой, пустой улицы. По мелкой сточной канаве мчалась вспенившаяся вода из лопнувшей где-то трубы. Пикусь заинтересовался сломанным забором. Он внимательно обнюхивал проржавевшие столбики и то и дело поднимал ногу.

— Я знал этот стишок наизусть, но сейчас позабыл,— сказал Тадик, беря канистру в другую руку.

— Мою прозу начал учить.

— Так знайте же. Это любопытно, случаются похожие на ваши сравнения в описаниях природы.

Я в дискуссию не вступил. На садовых участках было темно. Среди деревьев-лилипутов стояли крохотные садовые домики, наглухо запертые. Но где-то вдали мигал огонек. Когда мы подошли поближе, выяснилось, что на одном участке горит костер, вокруг которого сидят какие-то согбенные фигуры. Только тут нам дал знать о себе вечерний, холодный ветер. Он дул с северо-запада, неся на своей спине огромные обломки зловещих туч.

Сейчас, сейчас. Были же у меня когда-то детство, молодость. Детство и молодость на другой планете. Что произошло с той планетой, так похожей на Землю, по которой я хожу, и так непохожей? Если постараться, я бы, однако, вспомнил, как я делал это неведомо зачем много раз бессонными ночами. Керосиновая лампа, костер с ленивым, расползающимся по лугу дымом, ветер, гонящий страшные тучи по небу, еще никому не ведомому. Ночной страх жизни, которая поджидает где-то за горами, за лесами, вялый городишко, который будет существовать вечно до ближайшей войны, молитва дедов, цепочка страшных и прекрасных заклятий, сложенных из возвышенной несуразицы, поезд, гудящий в одни и те же поры дня, любовь к девушке с еще одной планеты, ибо тогда девушки были с других, таинственных планет, животная, ужасающая тоска по женскому телу, в котором жили и дьявол, и ангел белокрылый, тоска по будущей необыкновенной жизни, какое-то за сердце хватающее настроение во время шатаний по лесу, какие-то незабываемые запахи левкоя и вольных диких трав, какие-то грозы, которые каждое лето предвещали конец света, какие-то печали, какие-то бурные надежды и веселье, какой-то ужас, испытываемый от светловолосой головы луны с фальшивыми чертами доброго демона. Где эта моя планета, плотно прикрытая атмосферой мелких предчувствий, маленьких радостей, хрупких надежд? Может, словно голубь, летит среди далеких и чужих галактик.

Зачем я мучился столько лет? Ибо мучился я не только тяготами жизни, но и ее радостями. Ибо мучился я, глядя на пронзительно прекрасный восход солнца и любя отчаянно желанную женщину. Мучился, беря из рук судьбы мимолетный успех и с благодарностью молясь Богу. Мучился даже во сне, когда отрывался от земли и плыл к далеким островам обещанного рая. Но со мною вместе мучились все другие люди, за исключением тех, кто не мучился. И в мучении этом наиболее докучной была мука сознания, что все это банально, давно уже открыто и пережито умершими поколениями, все серийно и повторно, словно из одной генетической матрицы. Что вселенная от края до края наполнена стонами, похожими один на другой, словно две ноты, что отдельные эти стоны сотворили один великий стон, похожий на визг спорящих воробьев, и стал этот стон межзвездным шумом, неслышным вздохом стареющего космоса.

— Эй,— отозвался кто-то за забором.

— Эй,— откликнулся я.

— Ты чего опоздал?

— Я опоздал?

— Видишь, забыл. Кто с тобой?

— Молодой поэт и собака.

— Тогда входите. Ждем.

Мы протиснулись сквозь дырявый забор. За метровой сливой стояла Люцина в старом плаще и шляпке с перьями. Переодетая девушкой двадцатилетней давности.

— Мы как раз печем картошку с грядки, гадаем на угольях и вспоминаем Казю. Сегодня ведь годовщина нашей свадьбы.

— Твоей с Казей?

— Моей с Казей. Не помнишь?

Я помнил, что Казя умер несколько лет назад. Она взяла меня за руку, повела к костру. Мы шли по аллейке, узенькой, словно мостки, между садами величиной с птичью клетку. От Дворца культуры распространялся фиолетовый, будто от молнии, застывшей навеки, свет военных прожекторов. Мы шли мимо кустарников смородины, зарослей малины, могильных холмиков грядок с картошкой, цветной капустой, морковью, чесноком. Мы шли мимо деревьев, на которых не уместился бы даже голубь, но которые рождали крохотные плоды и каждое из них удерживалось подпоркой из ветки или засохшего стебля. Мы вступили в теплый круг костра, из которого ветер вырывал искры и уносил их в густеющую тьму.

— Я, собственно говоря, тороплюсь, который час?

— Время детское. Скоро семь. Посмотри, узнаешь?

Вокруг костра сидели несколько женщин. И показалось мне, что я сплю и во сне веду счет своим грехам. Ибо все это были женщины, которых я когда-то любил и с которыми, сказать стыдно, жил. Одних я любил драматично и страстно, других любил потому, что так случилось и нельзя было иначе, а третьих любил наивно, с опаской и скупо, словно принимал какой-то коварный эликсир. И жил я с ними по-разному, по всей стране и в некоторых уголках Европы, порой удачно, чаще скверно или же и сам до сего дня не знаю как.

Я смотрю на них с благоговейным ужасом. И все это вдовы, разведенные, старые девы с буйным прошлым. Слава Богу, никто из них не знает о другой всей правды, так что, по всей видимости, я сумею избежать разоблачения и линча. Но за что же линчевать спустя столько лет, которых, быть может, даже и не было.

Еле заметно кланяюсь, чтобы не привлекать к себе внимания.

— Садись,— говорит Ула, у которой груди некогда были без бородавок, прекрасный бюст, отличавшийся индивидуальностью.

В жутком смущении присаживаюсь на холодный камушек. Пикусь за моей спиной вывалил язык и дышит любопытством. А Тадик из Старогарда уже вкручивает Малгосе примитивные комплименты, которые она восторженно выслушивает.

— На, это твоя порция,— говорит Рена, с которой много лет назад у меня не заладилось, и протягивает мне стаканчик, наполненный до краев.— Она тебя ждала, да остыла.

— Ну, так за Казика,— салютует своим сосудом Люцина.

— И за тебя,— говорю я. Мне не надо пить, но я выпью. Они уже под газом. Несколько пустых бутылок валяются под кустами. Боже, сделай так, чтобы они не возвращались к прошлому, чтобы избавили от хитроумных намеков, фейерверков неуместных ассоциаций. Дворец культуры непристойно выставил свой стояк в низкое мрачное небо. Над Вислой раскололась первая пробная ракета.

— Я недавно видела тебя на улице,— говорит Лидка, которую некогда я протащил по всем уездным гостиницам.

— Да, я иногда хожу по улицам.

Из тьмы выплыло лицо Каси.

— Чего ты забился в угол? Иди к нам, получишь горячую картофелину.

А у Каси этой был такой аппетит, что она едва не вогнала меня в чахотку. Все ей было мало. Люди, я в самом деле ее любил, ибо сентиментален и подвластен инстинктам природы. Ничего нет безнравственного в этих всплесках моей пристыженной памяти. Жизнь была просто жизнью.

— Может, споем,— предлагает Оля, у которой были золотые волосы и черная шубка.

Я закрываю глаза, чтобы ничего уже больше не вспоминать.

— Ты сдурела. Сразу же милиция прискачет. Сегодня нельзя петь частным образом.

К счастью, ветер все чаще заглядывает в этот минисад. Гнет деревья, словно они настоящие, срывает листья и несет их в сторону плохо освещенного вокзала.

— У тебя девушка есть? — спрашивает Рыся, о которой лучше и не вспоминать.

— Отстань,— говорю я.— Страшная ночь наступает.

Она наклоняется, целует меня куда-то около уха.

— Ты мне очень нравился.

— И ты мне тоже.

— Ты это как-то дежурно сказал.

Из затруднения меня выводит Тадик. Пьет «на ты» с Люциной. Они скромно целуются, но я уже ничему не верю.

— Ты мне когда-то снился,— кричит через убогий огонь Кася.

— Ого, в каком же это виде? — спрашивает кто-то из них.

— А вот не скажу, угадайте.

— Девушки, за ваше здоровье,— я поднимаю недопитый стакан.

— Он жулит. Долейте ему, бабы.

— Точно, единственный наш мужчина.

— А я? — встревает разошедшийся Тадик.

— Ты слишком молод. Сиди тихо.

— Это я слишком молодой? Я вам сейчас покажу.

Из темноты выходит Ханя, которая из-за меня хотела покончить с собой. Такая же загадочная и истеричная, как и тогда.

— Эй,— приветствует она меня.

— Эй.

— Говорят, ты сделал карьеру. Люди в конторах шепчутся о тебе в перерывах на завтрак.

— Может, путают меня с кем-нибудь еще.

— Ты всегда притворялся скромным.

— Оставь.

— Боишься воспоминаний. Ну, наберись мужества, скажи: «Уйди, старая баба».

— Ты чудесно выглядишь, честное слово.

— Всегда ты был свиньей, но нравишься мне.

Мне становится жарко, не хватает воздуха, хотя ветер и дует мощно, несет с собой тонны живительного озона.

— Может, сыграем на него? — пожалуй, излишне уж громко предлагает Кася.

Буравлю взглядом тьму, чтобы проверить, не подслушивает ли нас кто. Но город дремлет, праздничнo хмельной. Когда ветер стихает, пробивается от Вислы слабый, веселый голос оркестров, которые с эстрад развлекают бродяг и лунатиков. С башни Дворца вдруг срывается кусок плиты, обрывая гирлянду лампочек. Это к перемене погоды.

Одна из бывших моих девчат бросила мне картошку. Я перекидываю с руки на руку недопеченный шарик с роговатыми наростами. Отечественная. Девушкам моим несладко.

— Так что? Сыграем на этого единственного мужчину?

— А во что?

— Только зря стараться.
— Может, в бутылочку?
— Я не буду.
— Я его и без бутылки беру.
— Фигушки. Почему ты?
— Ну, тогда сыграем.
— Тадик, поищи бутылку.
— И не подумаю. На меня тоже можно сыграть. Моих лет хватит.
— Не смеши меня.
— Где же бутылка?
— Постойте, надо его спросить. Может, он и сам уже кого-нибудь из нас выбрал.
— Он не выберет. Робок. Нерешителен.
— А откуда ты его так хорошо знаешь?
— Подружка рассказывала.
— Не дурите, Люцина плачет.
— Не плачет, пепел ей в глаз попал.
— Ну так что, играем? Боже, как скучно.
— У меня тоже был тяжелый день.
— Жить все тяжелее.
— Я утром посмотрелась в зеркало.
— Лучше не смотреть.
— Ох, где наши парни.
— Это уже прошло, пропало.
— Почему? Я чувствую себя молодой.
— У Гени тридцатилетний.
— У меня уже нет сил.
— Перестаньте. Хватит нытья. Выпьем, девчонки.
— За нашу молодость.
— Да мы же молоды.
— Чего ты ревешь, дурочка?
— А ты чего хлюпаешь?
— Тушь с ресниц потекла.
— А у меня все потекло.
— Так сыграем на него?
— Протестую. Чего это, бабы, нам играть на приблудного? Он прошел мимо нас и погнал дальше. Глупышка Люцина побежала за ним.
— Казик его любил.
— Я тоже его любила.
— Это странно, я тоже.
— Невероятно, что вы плетете?
— Может, скажешь, что ты нет? Весь город судачил.
— Он тот еще фрукт.
— Свинтус.
— С одной кончал, а с другой начинал.
— С двумя сразу шился. Сколько я, дура, слез выплакала.
— Знаете, давайте его изметелим.
— За нашу и вашу обиду.

Уже несколько из них, пошатываясь, стояли у костра. Рена отламывала ветку от засохшей яблони.

— За какую обиду? — спросил я, поднимаясь с камня.— Девушки, да ведь я старался. Хотел вас любить, как никто в мире. Может, если бы не вы, я был бы сегодня Шекспиром. Да, это правда. Из-за вас растранжирил полжизни.
— Нахал.
— Он еще нам выговаривает.
— Ну, это уже слишком.
— Пускай катится ко всем чертям.

Я вытащил из огня головешку, словно факел. Чуток для эффекта, чуток для защиты. Ветер трепал скупой язычок пламени, словно шелковый лоскут.

— Дорогие вы мои, бесценные. Впереди у нас еще вся ночь. Вспомните-ка весны, лета, осени и даже зимы. Рассветы, часы обеда и вечера. Шелковое постельное белье, лесные мхи и кухонные закутки. Рассудите все по справедливости и только после этого вынесите приговор самосуда.
— Да я ведь его почти не знаю,— помолчав, проговорила Рена.
— А я знала его только в лицо,— добавила Рыся.
— Дыму больше, чем огня.
— Выпьем по-нашему, по-девичьи.
— До весны бы.
— До Нового года.
— До завтра бы.

Я незаметно отложил в сторону обугленную ветку. Осторожно, шаг за шагом, отошел за низенькую грушу. И, словно в лесу по грибы, прижавшись к земле, двинул на другой берег садов. А когда кусты и деревца уже скрыли от меня костер и озябших моих девушек, я выпрямился, был свободен.

— Эй,— тихо сказал кто-то.

— Эй!

Она подошла ко мне, стройная во тьме, прекрасная во тьме, молодая во тьме. Взяла мое лицо в обе руки, словно хотела разглядеть его в свете вспыхнувшей луны, которая выглянула из-за разорванных туч.

— Я люблю тебя и сегодня,— прошептала.

— А кто ты?

— Давняя твоя девушка.

Я пытался узнать ее по голосу, но она же говорила шепотом. А шепот — только эхо голоса.

— И я люблю тебя.

— Ты порой вспомнишь обо мне в череде других и не знаешь, что это я.

Она поцеловала меня в губы молодыми губами.

— Ты знаешь, я ухожу.

— Я знала, что ты уйдешь.

— Я ухожу на другой берег.

— Что ты говоришь? Что случилось?

— Такая возникла необходимость.

— Что это значит?

— Что шутки кончились. Мои шутки.

— Я плохо видела тебя во сне. Ты нес ко мне маленького ребенка. Он был и не твой, и не мой.

— Я всегда буду помнить тебя.

— Да ведь ты не знаешь, кто я.

— Я буду помнить тебя молодой, загадочной, затемненной летними сумерками, словно славянская мадонна. Хочешь?

— Хорошо, такой меня и помни.

— И ты меня вспоминай добром.

— Я всегда буду вспоминать.

— Если я хоть что-то дал тебе.

— И если я могла что-то тебе дать.

Мы поцеловались долго и сердечно, словно два обиженных человека. Ветер уже носился по саду в осеннем безумии, срывал козырьки с домиков, переворачивал остатки заборов, выл неестественным голосом в просеках аллеек.

— Эй,— проговорила она.

— Эй.

И след ее простыл. Я немного постоял, собираясь с мыслями. Голова, казалось, немного раздулась и опухла после стаканчика дамской самогонки. Я направился на север, пересекая ущелье карликового сада.

Это неправда. Я все время помнил о Надежде. На руинах любви или любовей стоит у меня перед глазами статуя Нади. С развевающимися красными волосами, с вытянутой ко мне рукой, с раскрытым в крике ртом. Страшно мне жаль чего-то. Что это? Что произошло в последние часы перед последней ночью?

Ничего не произошло. У меня много свидетелей, включая науку биологию, что ничего не могло произойти. Встретил случайно девушку, которую вообще мог не встретить. Девушку с красными волосами, унаследованными от мнимого деда, девушку в теле, белокожую, с большим, широким ртом, с одним глазом салатовым, с другим — сине-фиолетовым, периодически косящую, весом приблизительно пятьдесят восемь килограмм. Пятьдесят восемь кило воды с добавкой извести, фосфора, железа, а также малой толики других минералов. Пятьдесят восемь кило воды и щепоточка элементов из таблицы ее соотечественника Менделеева. Десять ведер воды, оживленной великой эволюцией или нашим провинциальным Богом.

Ничего не произошло. Подгоняемые животным инстинктом, мы случайно совокупились в укромных развалинах, на загаженной пьянством лестнице. Я ввел в ее детородный орган свой детородный орган, она зависла на окаменевших ногах в миллиметре от сгоревшего паркета, ритмично разгребала безжизненными ступнями куски штукатурки, валявшейся на полу. Из-за спины ее сыпалась известка, в теле ее происходила торопливая химико-электрическая реакция, вокруг ее тела создавалось своеобразное магнетическое поле, которое взаимодействовало с моей сферой биотоков. Затем наступило рефлекторное расслабление нервных систем, и ничего не произошло, ничего не произошло.

Мы разошлись своими тропками в джунглях, которые увядают и пустеют перед гибелью. Может, никогда больше не встретимся, и наши невстречи тоже ничего не значат, как и наши совокупления, одно или много. Ничего не произошло. Слава Богу, что ничего не произошло. Это неправда. Что-то, однако, произошло. Она шла ко мне из миллиона случайностей, обходя миллионы альтернатив, и я шел к ней подобным же образом. Много звезд загорелось и погасло за то самое время, пока мы шли навстречу друг другу. Много маленьких вселенных родилось и погибло, пока мы не встре-

тились в доме, предназначенном на слом, в котором лежит парализованный ветеран великой войны или последующих войн, ритмично сотрясающих наш миниатюрный шар. Вот тебе и «ничего не произошло».

Произошло роковое. В последний миг. Может, нырнуть в мышиную нору на этом кладбище? Свить гнездышко, в котором уже ничего не родится? Ох, Надежда, моя Надежда.

— Эй,— услышал я впереди.— Вы не потеряли банку?

Тадик и Пикусь стояли на грязной, разбитой дороге подле заборов, окружавших начатые и заброшенные стройки. Здесь некогда должен был вырасти район высоток. Некоторые выросли не до конца, другие умерли в эмбриональной стадии.

— Ну и что? — спросил я самого себя.

— Она в меня влюбилась.

— Кто?

— Люцина. Я не еду в Старогард. Мы договорились о свидании завтра.

— Тадик, ты жуткий пройдоха.

— Выбирайте-ка выражения. Еще посмотрим, кто пройдоха. У меня было три жены, все секретари. Я половину партии в Старогарде перетрахал.

— Может, пора расстаться? Зачем тебе за мной ходить?

— Я должен. Собираю материал для большого репортажа о вашем последнем пути. Я вас сделаю бессмертным.

Я обошел его с левой стороны по тротуарчику из трухлявых досок. Я никогда не знал толком этого района, но был уверен, что попаду сюда. Много лет по вечерам не зажигали тут фонарей по многим причинам, но прежде всего из экономии.

— Если у вас есть какие-нибудь заметки, наброски прозы или интересные письма, оставьте их мне,— колол меня сзади Тадик Скурко. Пикусь выдвинулся вперед, он искусно вел меня по бездорожью. Мне приходилось освещать себе путь фонариком.

Наконец, я увидел людей, сидевших на бетонных трубах. Некоторые из них держали в руках иконы и церковные хоругви. Несколько девушек в белых одеяниях заслоняли от ветра язычки старинных восковых свечей. Подле них стояли носилки с гипсовой фигурой святого. Все они сонными голосами тянули религиозную песнь.

— Погасить огонь! Не слепить! — услышал я удивительно знакомый голос. Пикусь дружески залаял, я спрятал в карман трофейный фонарик.

— Кого я вижу? — из темноты выплыл Колька Нахалов с подбитым глазом.— Что вы тут делаете, мушкетеры?

— Возвращаемся с банкетика. Не хочешь туда заглянуть? Девочки ждут на садовых участках.

— Да, нет, не могу. Иду ночью с паломниками в Ченстохову.

— Ты переменил веру, Колька? Когда? Не оба ли Шмидта тебя обратили?

— Да нет, я атеист. Встретил приятеля из молодежной организации. Он сегодня за ксендза. Ведет паломников, и у него есть коллективный паспорт. Я присоединился, а то в Ченстохове будут сносить металлургический комбинат имени Берута. У нас теперь великолепная конъюнктура на такие комбинаты. Хочешь конвертерную печь?

Из тьмы беспрестанно кто-то выходил бочком и, доложившись ксендзу, присоединялся к дожидавшимся тут верующим.

— Зютек,— можно тебя на минутку,— позвал Колька.

Молодой ксендз с требником, ксендз с прозрачными глазами, которые хоть и не смотрят, но все в подробностях видят, так вот, этот ксендз нового набора неспешно подошел к нам.

— Познакомьтесь. Приятели с банкета, но невинного. Может, благословишь их, а то они шатаются в ночи, словно грешные души.

— Колька, я беру тебя с условием, что будешь вести себя прилично. У меня перебор людей, могут быть неприятности.

Мы раскланялись. Ксендз незаметно, но внимательно оглядел Тадика.

— Может, по рюмашке? — предложил Колька, притронувшись пальцем к распухшему на груди пиджаку. Наверное, свистнул бутылку в ЦК.

— Потом. В пути. Я тебя, Колька, предупреждаю. Верующие смотрят,— строго заметил молодой ксендз.

— Ну, тогда желаем вам счастливого пути,— сказал я.

— Взаимно,— ответил Колька, а ксендз солидно поклонился.

Мы миновали сборный пункт паломников, двинулись к Свентокшисской улице. Неподалеку высился огромный белый столб Дворца культуры.

— Я откуда-то знаю этого ксендза,— сказал Тадик.— Мои родители были религиозны. Я-то не очень. Когда верю, а когда не верю. А тот, который разделся на съезде, он, видимо, хотел марксизм соединить с религией.

Откуда-то из широких просторов налетел вихрь и чуть было не сшиб нас с ног. Мне вдруг сделалось хлодно. Может, у меня температура? Может, и температура. Все равно.

Мы пересекли Свентокшисскую. Между черных холмов города наигрывал оркестр. Громкоговорители умолкли, только ветер посвистывал в их мертвых, зарешеченных внутренностях. Вы обратили внимание, какой большущий круг я совершаю подле этого побеленного прожекторами Дворца, шелушащегося огромными плитами, словно гигантская рыбина? Как я не спускаю с него глаз, как стерегу

его и вместе с тем держу его на дистанции? Я уже давно предчувствовал, что это мое надгробие.

А вот и дом Яна. Допотопное строение, но куда здоровей новых. В окнах трупный призрак моего Дворца. Дом дремлет. Все дома в эту пору дремлют. Люди тоже дремлют. Кроме тех, кому не положено, кто должен веселиться и праздновать.

— Подождите меня минутку,— говорю я своей свите.

— Да ведь холодно. Я простужусь,— отзывается Тадик.— А я назначил свидание Люцине. Знаете, она меня возбуждает. Шикарная женщина, хотя у меня отвращение к вдовам.

— Спрячьтесь в подъезде,— распоряжаюсь я.

Но в подъезде нас останавливает пенсионер из службы самозащиты жильцов.

— Я к господину Яну,— говорю я.

— К тому со второго этажа?

— Да. Вы угадали.

— Все?

— Нет, они подождут.

— Но, пожалуйста, соблюдайте тишину. Там часто шумят. Какие-то люди приходят, на вид порядочные, а потом крики и пение.

— Я только на минутку.

— Не забудьте, в девять мы баррикадируем двери.

Я поднимаюсь на второй этаж. Всюду воняет мочой, хотя дом и охраняет служба самозащиты жильцов. Звоню в знакомую дверь, в которую звонил столько раз в жизни.

Открывает почтальон в форменной фуражке на голове.

— Не заперто,— говорит он.— Вы, случаем, не домочадец?

— Друг.

Он провожает меня в кабинет Яна. Стена над письменным столом увешана фотографиями и открытками. Фотографии друзей и девушек разных поколений, которые любили Яна или которых Ян на долгом своем пути любил. На открытках виды диковинных городов и диковинных уголков мира, которые посетили его друзья или которые посещал он сам. Старые, чудные счета, анахроничные уже письма из известных учреждений, от знаменитых людей. Огромный архив человека, который продирался в мировую элиту, но так в нее по существу и не попал. Посреди комнаты электрический увлажнитель воздуха, ибо у Яна астма.

— Знаете, я в затруднении,— говорит почтальон.— Принес пенсию, я всегда приношу вечером, поскольку маэстро обычно после обеда спит. Ну и надо же случиться несчастью, маэстро, кажется, не здоров. Заперся в ванной и не выходит. Стучу, дергаю, уговариваю. Без толку.

— Давайте, я у вас возьму.

Почтальон подозрительно рассматривает меня.

— А вы кто?

— Друг. Близкий друг. Вы меня тут не видели?

— Может, и видел. Но это большая пенсия, для людей заслуженных. Больше миллиона злотых.

У окна замечаю работающий телевизор. Огромный цветной телевизор, который прислали Яну друзья с Запада, когда у Запада еще было что присылать. На экране во всем богатстве красок опять президиум съезда и опять дети. Теперь дети ночные, а утром были дети утренние. Ночные дети обвязывают шеи сановников красными платками, хотя сановники уже обвязаны утренними детьми. Каждый из президиума берет своего ребенка на руки и целует в губы. А некоторые дети — это уже грудастые девушки. Самую цветущую бабенку получил секретарь — гость. У него уже глаза помутились, так как он заложил в перерыве, и выражение педика, какое-то обиженное на педерастский манер выражение, но он должен нашего ребенка с недурными титьками целовать в губы. Картинка немая. Кто-то выключил звук, поскольку повсюду во время таких передач выключают звук.

— Хотите, покажу вам паспорт? — спрашиваю я приунывшего почтальона, которому хочется избавиться от доставляющих заботы денег.

— Но вы распишитесь его фамилией.

— Разумеется. Не раз уже расписывался.

Он проверяет мой паспорт, поглядывая на канистру. Канистра, и весть почему, перевешивает сомнения.

— Пишите,— со вздохом говорит почтальон.

Потом отсчитывает миллион двести тысяч злотых новыми бумажками, обильно слюня пальцы.

— Жалко человека,— бурчит он себе под нос.— В свое время это был порядочный дом. Но как жена сбежала, эта актриса, сюда разные стали ходить. Вроде бы, говорят, художники. Я художников знаю. Мой деверь фарфор склеивает. Пока трезв, вы лучшего артиста не найдете, но только дорвется до сивухи, тут уж конец света. Будьте любезны, пересчитайте.

Я делаю вид, что быстро считаю. На письменном столе в пишущей машинке торчит листок с несколькими строчками букв. Я вижу множество начатых рукописей, недорисованных рисунков, даже нотную бумагу. Ибо Ян занимался многими искусствами. Как Леонардо да Винчи. В маленьких странах великие художники многосторонни. Чем меньше страна, тем больше многосторонность.

— Все в порядке,— говорю я и одну тысчонку вкладываю в жесткую, ревматическую руку почтового служащего.

— Покорнейше благодарю,— говорит он с облегчением, ибо почувствовал во мне господина, а такой не польстится на чужую копейку.— Желаю вам доброй ночи.

Он уходит, а я запираю дверь на ключ. Сколько же дней и ночей провел я в этом доме, который бывал то состоятельным, богатым, с коньяками, лососиной, дичью, а то убогим, еле держался на ногах, чистеньким, с жареной грудинкой и вареными бобами. Сейчас комната эта предстала передо мной обнаженной, залившейся стыдом. Я могу заглянуть в рукописи, могу выдвинуть ящик письменного стола, могу положить в карман деньги.

Ян был нашим старцем Зосимой. Ибо его и в самом деле никто не знал молодым. Может, и вообще не было у него молодости. Может, он явился на землю сразу седовласым, сухоньким, пожилым господином с огромным лбом, на котором без труда удалось бы разместить солидную новеллу или сельский лирический пейзаж. К Яну шли за моральной поддержкой, за рюмкой водки или за комплиментом. Никто никогда ничего Яну не приносил, все всегда что-нибудь выносили от него.

Я подхожу к двери ванной, тихо стучу.

— Ян, это я.

Тишина, даже вода не журчит в трубах.

— Ян, я пришел проститься.

Ванная словно засыпана щебнем. Только позади за окном мечется вихрь с воем, стонами, топотом.

Я нажимаю ручку. Дверь не заперта изнутри. Поддается с нежным скрипом. На бортике ванны колышется пламя свечи, догоревшей почти до конца. Огромные стеариновые сосульки свисают до самого полу. Наверное, лампочка перегорела в этом доме, который вот-вот превратится в руины.

Наступаю на какие-то тряпки, валяющиеся на полу. И только тут замечаю, что Ян лежит в ванне. Он в рубашке, немного задранной так, что под ней видны жалкие гениталии старого человека. Безжизненные руки покоятся на скрюченных ногах, облитых какой-то жидкостью, не то лекарством, не то остатками сладкой водки.

И Ян смотрит на меня из-под приспущенных век. Смотрит, но не реагирует. Не радуется, не стыдится, не тревожится.

— Как ты, Ян? Отдыхаешь? — спрашиваю я, чтобы хоть чуть-чуть придать естественности этой неестественной ситуации. Он молчит, но явно смотрит мне прямо в глаза этими косыми щелочками.

Я наклоняюсь над ним.

— Плохо себя чувствуешь?

Он еле заметно качает отрицательно головой. Тогда я присаживаюсь на край ванны около дымящей черной сажей свечки.

— Может, тебе нужна помощь?

Он неподвижно смотрит на меня. На щеках и подбородке вылезла белая редкая щетина. Язычок пламени в газовой печке передразнивает язычок свечи. Мечутся оба, каждый по-своему.

— Знаешь, Ян, мне предстоит принять страшное решение.

Он начинает шевелить запекшимися губами. И только сейчас я замечаю, что стена ванной за ним заляпана блевотиной. Какая-то кошмарная субстанция из желудка, кормимого одним только алкоголем.

Я вслушиваюсь в его шепот и слышу:

— Мы заблудились в огромном лесу низости народов и отдельных людей.

— Ясь, зачем ты так жестоко убиваешь себя, в рассрочку, в течение многих лет?

— А ты?

— Я время от времени искушаю судьбу. Когда наступает самый черный час.

— Земля, тотальный распад. Беспрестанная вечная агония. Протяжная смерть. Планета смерти.

— Ян, мы все из тебя. Ты нас кормил, согревал, учил веки вечные. Что случилось?

Столько лет я Яна боялся. Каждый свой поступок, прежде чем его совершить, я мысленно излагал ему на одобрение. Каждый раз, когда я говорил «да», я думал о Яне, каждый раз, когда я говорил «нет», я видел перед собой лицо Яна. А теперь мне уже не надо было бояться. Он лежал передо мной голый, оскверненный, лишенный человечности. Даже без самого скорбного достоинства, достоинства смерти.

— Ясь, я хочу броситься в последний полет, чтобы рухнуть в ледяную пропасть. Видишь эту канистру? Это бензин. Я пойду ко Дворцу культуры, ибо я уже решился, и там в боли закончу жизнь свою. Я полномочный представитель глупых и умных, хитрых и наивных, прохиндеев и святых. Скажи, стоит? Не жаль моей убогой жизни ради прекрасных идей?

Он попытался проглотить слюну. Я приподнял его голову с серебряными волосами, которые склеились, словно мышиная шерстка.

— История,— прошептал он,— история вблизи омерзительна, идиотична, глупа. Только издали она трагична, прекрасна и величава.

— Что мне делать, Янек?

Он с трудом приподнял веки, но я и так видел лишь краешки красных, больных его белков. Он смотрел пронзительно, словно превозмогая сильную боль. Когда-то он тоже был спесив. Спесивее нас всех. Люди, еще не добитые в моей стране, продолжают ловить каждое его слово.

— Кто-то должен прервать летаргию, Ян. Диким криком пробудить всех дремлющих.

Он пытается кивнуть головой. У соседей спускают воду в ванной. Маленький водопад пролетает по трубам около виска этого старца, который никогда старцем не был, хотя его никто и не знал юношей.

Сам себе удивляясь, я поднимаю его мокрую, грязную руку с поразительно длинными пальцами. Целую дряблую кожу. Рука, мною отпущенная, скользит по стене ванны, пока не находит свое место на разорванной рубахе подле паха, поросшего зеленоватыми волосами.

— До свидания, Ян. Молись, если сумеешь, если прояснится твой рассудок, если добрый ангел придет к тебе под утро с плохой вестью.

Фитилек свечи повалился в лужу стеарина. Скоро погаснет. Пусть погаснет. [...]

Вижу и глазам своим не верю. С неба летят редкие снежные хлопья. После знойного, душного дня наступает короткая ночная зима. Пикусь гонится за медленно планирующими снежинками, которые напоминают ему о веселом собачьем Рождестве.

Тадик доверительно продвигается ко мне, несмело берет меня за рукав.

— Я знаю,— с угрозой шепчет он,— я все знаю. Вы хотите покончить с собой из-за отсутствия успеха.

Где-то на соседней улице что-то обвалилось с гробовым грохотом. Но, к счастью, без жертв, так как крика людей не слышно.

— Я отомщу за вас.

Я молча вхожу в кирпичный загончик для мусорных контейнеров, которых уже никто не вывозит. Под пирамидой смердящих отбросов отыскиваю целый кирпич.

— Тадик, можно тебя на минутку.

Заинтригованный поэт из Старогарда доверчиво входит в этот воняющий крематорий. Я ставлю банку на землю, придерживаю Тадика за мокрый ворот куртки.

— В чем дело? — он пытается освободиться от моих рук.

— Знаешь что, знаешь что,— говорю я задумчиво,— я решил под конец убить тебя. Кричи, сколько влезет. Никто даже не выглянет из окна. У меня здоровенный кирпич. Добрый варшавский глушитель. Давай научно прервем твою бездарную жизнь.

— Вы шутите. Вы в романах любите убивать.

— Нет, Тадик, я не шучу. Хватит воображения, хватит выдумок. Давай совершим обыденное, банальное преступление.

— Вы видите, я не кричу, не хватаю вас за глотку. Вы делаете примерку.

— Нет. Смотри, я поднимаю кирпич вверх, сейчас разможжу твой веснущатый лоб. Посмотрим, как это выглядит в жизни, на самом деле.

Тадик бесстрашно смотрел на щербатый кирпич, который я держал над его головой.

— Мне хочется, ужасно хочется испытать судьбу. У меня даже мурашки по спине бегают. И потом мы тут же встретимся, ладно? Я буду поджидать вас в пятидесяти километрах точно над иглой Дворца культуры, там, где определенно кончается наша атмосфера, дорогая наша земскость. Но вы этого не сделаете, ибо две тысячи лет назад некий арамеец сказал своим жестоким современникам: «Вместо того чтобы забивать ягненка, соседа или своего брата, принеси в жертву самого себя». Во мне есть семь атомов Антихриста, но в вас по меньшей мере семьдесят семь.

— Смотри, Тадик, как легко убить человека. Спустя полгода во время субботника тебя бы вывезли вместе с мусором в пригородный лесок, где растут последние поганки и последние ядовитые травы. Как легко прервать чужое существование.

— А свое собственное?

Он вынул из моей руки кирпич, взвесил его на ладони.

— Возьму себе на память. Это будет мой талисман. Кусочек виселицы. Может, вы голодны? У меня два кусочка сахара.

— Что ты несешь?

— Мне надо вытереть платком ваше лицо. Но платка нет.

— То была последняя из наших мук?

— Да. Перед нами жертвенный алтарь.— Он показал рукой на белеющий в дымке высокий, до самого неба, иконостас Дворца.

— Почему я не убил тебя, когда мог убить?

— Нет у меня в карманах сребреников. Гонораром моим будут пять страниц прозы, если по дороге не украдут тему. Вы знаете, как это сегодня бывает. Я тружусь в поте лица с самого утра, веду вас, словно слепца, к вашему предназначению, а в последний момент выпрыгнет какая-нибудь ловкая вошь и подберет всю соль, последнее послание, всю метафору.

— Тадик, дарую тебе жизнь.

— Хорошо, хорошо. Пора уже. Опаздывать нельзя.

Мы прямиком резво зашагали ко Дворцу культуры. Пришлось поискать в карманах фонарик, чтобы осветить это бездорожье. Пикусь тактично переждал наши церемонные препирательства и теперь бодро бежал передо мной, выбирая безопасную дорогу. Снег все больше густел. [...]

Я могу еще забиться в мышиную норку. У меня еще есть последний миг в запасе. Забиться в какую-нибудь дыру, скажем, в Старогард, сменить фамилию, вступить в партию, завести новую семью. Спасти несколько лет для Нади, вернее для Надежды. Но тогда-то я ее только и потеряю. Она умрет на моих руках или в моих мыслях. Надя с огромными грудями, степной эликсир женственности, блаженное умиротворение, о котором я тосковал всю жизнь. Ибо теперь только я вдруг понял, что это такое — таинственный феминистский элемент, приносимый солнечным ветром из глубин космоса. Я спал с полубабами, с полумужиками, ласкал бутафорию из белка, любил бесполые биологические манекены. Мне хотелось бы положить голову на лоно Надежды и заснуть навсегда.

До меня той же самой тропкой шли к костру буддистские монахи, некий чех, какие-то литовцы. До меня шли той же раскаленной стежкой люди разных рас, языков, религий. Почему самоубийство в одиночестве — жалкий проступок? Почему самоубийство публичное в великолепии обряда — вознесение? Почему одинокая смерть, причиненная себе своей рукой, греховное нарушение божеских законов, а смерть на глазах — победный вызов Господу Богу?

Где вы, покаянные души, беспомощно сопутствующие нам в этой земной суете? Я толкую с вами с утра, веду рассказ, ставший умножением повторений. Я повторяюсь рабски, ибо рабство повторяется ежедневно. Я вверг вас в скуку, поэтому вы молча дожидаетесь развязки, когда я присоединяюсь к грешным, покаянным душам, которые ведь никого не пугают по ночам, которых никто из живых не боится, которые живого никогда еще не удержали от преступления.

Я не сотворил за свою жизнь прозы солидной, эпической, объективной, всеохватывающей, многозначной и емкой, вроде Библии или Корана. Меня мое время принуждало к монотонности, к однообразному плаксивому бормотанью, к отталкивающей истерии, к торопливому пустословию, к односторонним обвинениям, к непривлекательному безобразию. Принуждало меня — безымянного литератора, неизвестного человека, совершенную заурядность декадентской эпохи, заурядность с необузданными амбициями.

Стой, остановись. Разве не жаль хотя бы тех нескольких месяцев или парочки сереньких осенних дней, которыми может одарить тебя судьба? Часов, подкрепляемых надеждой, да даже отсутствием надежды, ибо отсутствие надежды — это тоже понурый род надежды. А может, случится что-то, чего уже миллионы лет ждет Земля?

Мы уже на площади Парадов. Перед нами щербатая колоннада Зала съездов. Вокруг нее установлены прожектора, нацеленные на шеренгу дверей-выходов или, может, на эту каменную платформу, которая дожидается меня, как родная земля. Я вижу две камеры, напоминающие пулеметы, изготовившиеся для расстрела. А среди раскинувшегося киношного табора стоит Владислав Булат в тяжелом полушубке. Он отложил отъезд в Америку и правильно сделал. Будет снимать выход делегатов, а запечатлеет мою смерть. Эти несколько десятков метров, экспонированных смертью человека, обессмертят его.

Я вижу своих близких. Надю с заросшим пареньком, Рыся Шмидта, мрачного Чабана, с которым я побеседовал, когда на дворе было еще лето, вижу я и того бродягу из моих краев, мужчину неопределенных лет, с лысым черепом, бородой-лопатой, с пастушеским посохом в руке. Доцент Эдвард Шмидт, мыча от наслаждения, мочится на глазах толпы, что в последнее время становится делом обычным. Словом, стоят все в ажурном полукруге зевак, среди актива демонстрантов, среди делегаций сонного населения, среди непоседливой, как воробьи, ребятни. А перед этой публикой поставили несколько мониторов, транслирующих ход заседания. Как раз сейчас президиум поднимается, за ним и зал. Начинают нестройно петь «Интернационал». Наш секретарь вплетает свою руку в руку наивысшего секретаря, который правит всем миром.

Но кто же на самом деле правит всем миром? Я ведь раб, раб и наш секретарь, и этот властитель империи с немного обиженным азиатским лицом тоже раб. Нами и всем миром правит политбюро привидений, ячейка призраков, чрезвычайка грешных прахов Сталина, Дзержинского, Жданова, Берии и всех остальных, скрытых кладбищенским мраком.

Кто-то обнимает меня сзади. Это Чабан. Не говоря ни слова, он целует меня в плечо, как некогда целовались поляки. Он тормошит меня, окоченевшего от холода, и отходит в сторону. Подбегает Надя. Начинает рыдать, цепляясь за мой рукав.

— Не надо плакать. Теперь даже и нельзя,— говорю я.

Стон «Интернационала» пробивается сквозь стены и долетает до нас. Это похоже на жалобы замурованных живьем людей.

— Я пойду с тобой. Может, тебе будет легче,— шепчет сквозь слезы Надя.

— Нет, ты останься. Кто-то должен остаться. Возьмешь Пикуся. Пса-странника. Он уже все обо мне знает.

Подходит этот юноша, заросший, как Иоанн Креститель.

— Обнажите предплечье,— приказывает он.

— А зачем? Оставьте меня теперь в покое.

— Марек заменяет Галину. Ее днем арестовали, а его выпустили,— шепчет Надя.

Не успел я запротестовать, как он уже закатал рукав и всадил мне в кожу иглу. Я негромко вскрикнул, а он уже постукивал по следу от иглы мокрым тампоном.

— Обезболивающее,— информирует он меня.

— Это уже второй сегодня укол.

Она поднимает мою руку. Холодными губами целует искалеченное место. Стой, задержись. Разве не жаль этого скверного мира? Разве не жаль повседневных жизненных поражений, неудачных любовей, вечного страха перед неведомым.

— Во мне сидят все покаянные души,— шепчет сзади Тадик.— Вы их ищете. Ждете их знака. Это я, это я. Как скрип половицы ночью, как лунное привидение, как перехваченное горло в страшном сне.

В мониторе весь зал, оплетенный цепью рук, поет песню, которая когда-то, в юности, была прекрасна, а под старость звучит, как плач рабов. И наш секретарь поет, но как бы более вяло, чем другие, делает передышки, оборачивается, глотает слюну, наконец, отпускает руку советского секретаря, отцепляется от своей опоры и начинает валиться навзничь, прямо на второй ряд президиума, и вот он уже летит безжизненно под стол с мертво выкаченными глазами. Но сзади подхватывает его бдительный

шеф личной охраны, огромный тип с лицом свиньи и удивительно тонким и остреньким носом, словно кто-то долго тянул его за этот орган. Он хватает секретаря под руки, подлетают другие, после короткой схватки они волокут его за кулисы. Но по дороге раздумывают, усаживают его в свободное кресло, и в этот момент картина зала исчезает, а появляется заставка с двумя красными птичками, у одной из которых белый хвостик.

— Ему тоже в конце концов стало плохо. Всем становится,— отзывается Рысь Шмидт.— Послушай, старик, чтобы не было недоразумений. Помнишь, что говорил Эдек об этой моей официозной книжке, на которую живу я и оппозиция тоже? Это мой штраф, наказание, вынесенное государству, контрибуция, взимаемая рабом с угнетателя.

Кто-то из сбитых с толку зрителей начинает высоким голосом скандировать.

— Польша! Польска! Вперед до переду!

— Пора,— шепчет Чабан.

— Нет, нет.— Меня заслоняет моя Надежда. Безутешно плачет, а я глажу ее по мокрым волосам, которые днем кажутся красноватыми.

Валит снег, словно хочет смягчить, обезболить, усыпить. Черный город смотрит на меня незрячими глазами. А все-таки это мой город. Он принес мне страдания, и я не жалел ему страданий. Город невинных грешников, подобных мне, грешному.

И если муки тяжкой жизни в счет,
Надеюсь, хоть одно я заслужил:
Пусть в путь последний гроб мой не несет
Тот, кого в жизни я не выносил.

Так написал мне перед смертью мой друг, мой опекун, мой крестный отец, поэт Антоний С. Гроб его несли его близкие, и я его нес. Я ворвусь к вам непрошеным, незадолго до срока, как вы меня примете, друзья? Я присоединюсь к вам обугленный, со страшной печатью смертного греха на лбу. Боже, из любви к Твоим законам я преступаю самый святой Твой закон.

Есть канистра, орошенная снегом, словно слезами. Есть спички в трясущихся руках. В голове шумит. Водопад разрозненных мыслей, зеркальные обрывки событий, пение, как стон, стон, как песнь.

Зажигаются все огни в полукруглой колоннаде. Агенты начинают открывать тяжелые врата от ада или от неба. Застрекотали кинокамеры, подмигивая красными глазками контрольных лампочек.

Я крепко целую губы Нади, которые разверзаются в беззвучном рыдании. Я хочу запереть их своими губами, чтобы они умолкли и не напоминали незавершенной жизни, незавершенных грез, незавершенной любви.

Краешком глаза я вижу, что Тадик падает на колени в тающий снег. Пикусь растерянно мечется, хочет бежать за мной, но какая-то внезапная мудрость заставляет его остаться среди живых. Рысь Шмидт опустил голову, хлопья нежданного снега сыплются ему за ворот. Чабан поднимает руку, словно дает знак, а может, благословляет.

— Прощай, Надежда. Если и не после меня, то после кого-нибудь из следующих поэтов, рабочих или студентов придет вдруг свобода, как неожиданно приходит лето.

— Я любила тебя всю жизнь.

— И я тебя, милая, буду любить до тех пор, пока смогу.

Озарение озарением. Да, я вижу, помню вчерашнюю ночь. Резкий свет на пороге осенней или летней ночи. Внезапная всеохватная уверенность, что это мы, люди, эта текущая из ниоткуда в никуда река биологической материи, что это мы создали Бога. Не в семь дней, но за века ледников и тропиков, за века рождавшихся континентов и высыхавших морей, за века развития полушарий мозга и отмирания жабер, за века хорошие и плохие, за эры, познанные и еще покрытые тайной, за всю нашу человеческую вечность мы создали в тяжких трудах, с болью, с мукой нашего Бога, Бога Милосердия и добра, дабы он защитил нас от зла вселенной, космоса или хотя бы этого небесного неба, которое мечет в нас молниями. Дабы он защитил нас от нас.

Бог есть. Бог, вылепленный из наших электромагнитных волн или каких-нибудь других волн, растерзанных нашим страданием, нашим отчаянием, нашим гневом. Бог против других Богов.

Бог наш становится все более могучим, завладевает самыми далекими галактиками, наконец, он станет господствовать надо всей вселенной, нашей вселенной, ибо мы ничего не знаем о других вселенных, и сделает нас избранным родом с земли обетованной. Бог милосердия. Бог людей.

Я начинаю медленно идти к этой каменной платформе, венчающей невысокую лестницу. Ноги наливаются тяжестью, и голова клонится к земле, из которой я когда-то вышел и в которую по собственной воле должен вернуться. Люди, дайте мне сил. Люди, дайте сил каждому в мире, кто в этот час идет со мною на самосожжение. Люди, дайте сил. Люди...

Перевод с польского А. Ермонского

Весь гонорар автор перечисляет в фонд помощи детям, пострадавшим от чернобыльской аварии.

Станислав Рассадин

Машинка со свистом

По всем посвященным ему мемуарам Михаил Михайлович Зощенко прошелся стеснительно-запинающейся походочкой интеллигента, страдающего от своей интеллигентности; но вот — то ли жизнь ожесточила, то ли есть причина менее явная, как бы то ни было, в его поздних записях (см. «Литгазету» за 18 сентября 1990 года, публикацию Ю. Томашевского) вдруг проступила жестокость, резкость по отношению к пишущим собратьям, так сказать, коллегам...

Вопрос к самому себе: почему последнее слово как бы не выговаривается в данном контексте без «постмодернистской» прибавки «так сказать»?

Ответно в голову лезут курьезы — вроде того, как эстрадник Дин Рид некогда начал письмо в защиту понапрасну обиженной советской власти и в поношение ее клеветнику-отщепенцу: «Коллега Солженицын!..» (И кто-то неплохо сострил — это, мол, все равно, как если б Кобзон обратился: «Коллега Фолкнер!..») Но курьез — не объяснение, и дело, может быть, в том, что коллегиальность, профессиональная клановость в искусстве — или временная случайность, или попытка коррупции. Литературное дело — неуживчивое и неуступчивое, обрекающее на одиночество, во всяком случае, располагающее к тому.

Словом:

«То-то мне так не нравился Станиславский! Неприятная книга «Моя жизнь в искусстве». Манерная, не без величия. С отвратительной космой (неразб.) Чехов передан как местечковый еврей. Намерения заумные. Местами плоско и пошло: надо спросить «доморощенного гения», пришедшего на спектакль за 5 минут: «Вы оделись и загримировались, но умыли ли вы, одели ли и загримировали ли вы вашу душу?» (Ли-ли, ли-ли, ли-ли)».

Так беспощадно отщелкан сам Станиславский. Так — тот, кого Зощенко (кажется, в «Возвращенной молодости») назвал «моим другом»:

«Тяжким делом было для меня читать дневниковые записи Олеши»...

Пояснение: те, что потом вошли в книгу, получившую нелепое заглавие «Ни дня без строчки» (это Олеша-то следовал золотому правилу Плиния, это он-то отличался профессиональным да и душевным постоянством?), а в ту пору, в 1956-м, были частично опубликованы в оттепельно-знаменитом сборнике «Литературная Москва».

«Тут не то плохо, что видны границы, в сущности, посредственного ума. Тут плохо — некоторые отвратительные его черты характера: подобострастие перед сильными и трепет перед известными — почти мальчишеские черты и неприятные.

Кто подбил его напечатать эту галиматью? Пусть бы думали (и всем было бы приятно), что он беспредельно умный! Как думали все и многие годы. Как жаль и грустно за него».

Наконец:

«Шкловский. «Что больше всего хотел бы — чтоб была уже готовая книга». (Не писатель!)»

Поздновато ревниво оспаривать неправоту или неполную правоту оценок; Зощенко здесь, сполна использовав право записей для себя обходиться без реверансов, обозначил три явления, ему ненавистных. Полукультуру. Полуум (то есть не только естественную ограниченность ума, но и его конформизм, проявление и применение от случая к случаю). Полутворчество — тот его паллиатив, тот эрзац, когда результат кажется более важным, чем сам по себе процесс.

В очерке Горького «А. А. Блок» (замечательном) есть прибавление-постскриптум:

«Только что записал беседу с Блоком — пришел матрос Балтфлота В. «за книжечками поинтересней». Он очень любит науку, ждет от нее разрешения всей «путаницы жизни» и всегда говорит о ней с радостью и верой. Сегодня он, между прочим, сообщил потрясающую новость:

— Знаете, говорят, будто один выученный американец устроил машинку замечательной простоты: труба, колесо и ручка. Повернешь ручку, и — все видно: анализ, тригонометрия, критика и вообще смысл всех историй жизни. Покажет машинка и — свистит!

— Мне эта машинка тем особенно нравится, что — свистит!»

Кто произнес последнюю фразу? (Слегка сбивает с толку начальное тире.) Все-таки, видимо, не матрос, а сам Горький; это его тогдашний сарказм, да и может ли быть иначе, если мы перед этим читали: «Панпсихизм... Ничего, кроме мысли, не будет, все исчезнет, претворенное в истую мысль... У меня нет причин считать взгляд Ламеннэ менее серьезным, чем... Мысль — результат диссоциации разумов мозга... Мозг, мозг... Это ненадежный орган, он уродливо велик, уродливо развит. Опухоль, как зоб...»

Сидят, нудят два интеллигента, один урожденный, другой — из самостроителей, но у таких-то интеллигентские комплексы и вовсе развиты до гипертрофии, «уродливо велики», и вот, озадачивая и отменяя обоих, приходит матрос с идеей и моделью революционного преобразования, скачка;

моделью смешной или страшной, в зависимости от воспринимающего темперамента, но равно неприемлемой для интеллигентского сознания, упертого как раз в процесс — созидания или хотя бы сомнения, но в процесс, для которого остановка в финале («свистит!») равносильна творческой смерти.

Приходит тот, кому, в согласье с его хулиганским жаргоном, сразу «даешь» готовенький результат, итог без усилий, затраченных на пути к нему, «смысл всех историй» — с той же победной безотказностью, с какой матросня громила портовые бордели (где и родился этот лозунг-клич «даешь»,— по праву прямого наследования ставший отныне комсомольско-партийным).

В общем, приходит тот, кто уж никак «не писатель». Потому что — революционер. «Вещи несовместные».

Недавно в одном интервью Василий Аксенов с нежностью вспоминал, как в оные годы, конкретней — в начале шестидесятых, было принято и приятно, сидя за столиком в ЦДЛ, сказать товарищу, *коллеге:* «Старик! Ты — гений!» Такая была атмосфера доброжелательства.

С нынешним профессором Джордж Мэйсонс Университета мы в ту пору крепко дружили, но атмосферы, то бишь того, чем дышали все, не помню. Помню только дурную привычку фамильярничать с серьезными — и, слава Богу, реальными — понятиями, которая меня и тогда раздражала. Вплоть до того, что когда на панихиде по Маршаку — «гражданской», конечно,— выступил режиссер Евгений Симонов и сказал, что хороним «гениального поэта», меня чуть не стошнило от этой пошлости, хотя (или — тем более, что) Маршака я любил. Злюсь и сегодня, когда этот титул звучит, например, в телепередаче о Высоцком (а в газете «Московский комсомолец» какой-то студент удовлетворенно отметил, до чего ж символично сошлись во времени юбилеи двух гениев, Высоцкого и Байрона). Или — умер хороший, симпатичный прозаик Сергей Довлатов, и вот уже кто-то уверенно произносит вослед: он был... Ну кто ж еще? Гений, конечно. Хочешь, не хочешь, а вспомнишь едкого Бунина, его язвительную реакцию на сентенцию, что, мол, о мертвых aut bene aut nihil: «Покойник? Что за чин, позвольте спросить?»

Оно вроде бы и понятно: некрологические преувеличения — из самых простительных, они-то по крайности бескорыстны, не то что наглая лесть в глаза марковым-хренниковым-бондарчукам. Хотя...

Самоутверждение бескорыстным не бывает, а мы тут именно самоутверждаемся, притом вульгарно. Пусть тот, кто панибратствует: «Высота (понимай: Владимир Семенович Высоцкий) — гений!», и не имеет в виду соврать, будто был с «гением», с «Высотой» вась-вась; пусть он находится в благоговейном отдалении и всего лишь оттуда преувеличивает уровень того, что ему кажется верхом поэтически-артистического совершенства, делая это от любви, которая ведь и вправду слепа, даже должна быть слепой. Но опасно порочна претензия толпы (частью которой все так или иначе являемся или всегда наготове держим шанс стать ею) узурпировать право, принадлежащее только истории; опасна, а то и губительна для художника, который может этой оценке довериться. Тому, что является культурой или хотя бы надеется ею быть, противопоказано фиксировать результативную сторону своего существования; придав слишком большое значение результату или тем паче его оценке, оно выйдет из рамок самодостаточного процесса, перейдет из категории творчества, неподотчетного ни властям, ни толпе (что для искусства, в общем-то, одинаково противоестественно), в область, где и та, и другая чувствуют себя — разумеется, только себя — вправе решать, кто тут «лучший, талантливейший».

Кстати, а что такое — толпа («бессмысленный народ», по Пушкину)? Те, чей вкус не поднимается выше объединяющей их любви к Пикулю и «вечным зовам»? Те же, кто объединен почтением к книгам, фильмам, спектаклям, куда более изощренным, люди, сошедшиеся во вкусах на несравненно большей высоте, те, видимо, должны называться иначе?

Не так давно я напечатал статью, где рискнул наконец признаться, что терпеть не могу прозу Андрея Битова. Объяснил, отчего так, причем — честное слово, почти не лукавя,— взял вину на себя: признаю, дескать, очевиднейшие достоинства мастера, а ежели что и ставлю под удар, так исключительно собственную, а не его репутацию.

Потом на протяжении нескольких недель брал телефонную трубку в ужасе: что, опять?.. И не всегда ошибался. Звонили подчас с благодарными придыханиями, чуть не рыдая от обретенной свободы:

— Спасибо за то, что сказали правду!

— Какую? Разве не все они уже выведены наружу?

— Про Битова. Я тоже не могу его читать, но как-то стыдно было признаться...

Смешно? Возможно. Но ведь и скверно.

«Пошлость — огромная сила,— цитирую Г. Померанца («Искусство кино», 1991 , № 3).— ...Современная цивилизация так сложна, так богата возможностями, что очень трудно быть самим собой. Неудобно не быть демократом (когда демократия в моде), неудобно не восхищаться Шнитке или Тарковским. И пошлое желание «быть на уровне» заставляет человека играть роль, лицедействовать. Пошлость — плата за прогресс».

Хорошо, но все-таки слишком для нас лестно. Это мы-то — «богаты возможностями»? Это у нас «демократия в моде»? Как может быть модным то, чего нет, о чем и понятия не имеем? То есть — думаем, что имеем, но тем основательней заблуждаемся.

Соблазн узурпировать у истории право поставить себе оценку (конечно, высокую, если не высшую) знаком даже истинному таланту. Пушкинский Сальери, рожденный, чтоб быть художником, но не удержавшийся на высоте призвания, говорит, что он «в искусстве безграничном достигнул степени высокой»,— мало кем замеченный трагифарсовый парадокс, ибо какая же ступень может считаться высокой на лестнице, не имеющей ни начала, ни конца, в процессе,

который принципиально незавершим? А это — Сальери, хоть и, как выяснилось, не мудрец, однако не ниже, чем умница, не говорю уж: сам создание гения. Для полукультурной же инфантильности, с головой погруженной в свою сиюминутную иерархию, ощущающей себя только в шеренге «коллег», где всегда есть правофланговые и замыкающие, где можно рассчитаться на первый-второй,— для нее, не способной видеть дальше, чем грудь четвертого в строю, и глядеть поверх своих местнических амбиций, считаться ступенями и степенями дело самое обычное. В те же шестидесятые Наум Коржавин, услыхавший, как в непременнейшем ЦДЛ Андрей Вознесенский сообщил деловито, что написал «гениальные стихи», сказал мне: «А что? Он прав. Откуда ему знать, что это такое, гений?»

Неоткуда — и некогда.

Дело не только в литераторском тщеславии, профессиональном заболевании этой полупубличной профессии.

«...Понимаете,— рассказывал Бунину Чехов,— поднимаюсь я как-то по главной лестнице московского Благородного собрания, а у зеркала, спиной ко мне, стоит Южин-Сумбатов, держит за пуговицу Потапенко и настойчиво, даже сквозь зубы, говорит ему: «Да пойми же ты, что ты теперь первый писатель в России!..» И вдруг видит в зеркале меня, краснеет и скороговоркой прибавляет, указывая на меня через плечо: «И он...»

Что ж, это, если угодно, по-своему даже трогательно (как и ревниво, жгуче присутствующее здесь бунинское сознание, что и он — «первый», о чем он в конце концов, не стерпев, стал объявлять напрямую). Чести это не делает никому, но — понятно. Как геморрой у бухгалтеров. Девальвация, происшедшая с нами, нашим же приобретением и является.

«Я горжусь тем, что меня осыпают такими же чудовищными оскорблениями, как С. Есенина и П. Васильева, художника П. Корина, поэта Н. Клюева; обзывают так же, как обзывали в лагерях В. Шаламова и А. Солженицына»...

Не добавить ли: и протопопа Аввакума, и Жанну д'Арк (жаль, инородка)? Впрочем, и так — губа не дура, а случай в особенности нагляден, словно учебный стенд: жажда стадности (в данном-то случае — грубо-своекорыстная) может комически посягнуть и на то, чтоб представить, простите, стадом ряд таких имен, судеб, индивидуальностей...

Ну, это, конечно, опять курьез — из разряда самых курьезных, и кому же охота отвечать за подобные крайности, да еще и представленные Бог знает кем, Владимиром Бондаренко («Наш современник», 1990, № 12)? Но и это — *мы*. Это *наше* сознание, пусть вывернутое самым уродливым образом. Бондаренковский выверт ненамного смешней, чем страх показаться недостаточно интеллигентным человеком, обнаружив свое равнодушие к элитарной прозе Битова.

Это — как выпасть из номенклатуры. Из наиболее престижной у нас формы стадности.

Да, *номенклатурное сознание*, то что мы так презираем в среде партократов и казнокрадов, уже давно принадлежность не только их, оно часть общественного — больше и хуже того — народного сознания, оно пронизало нас всех, сверху и донизу, да и вширь, «от Белых вод до Чернях». Смысл его: иметь то-то и то-то (список дефицита может быть уточнен в зависимости от положения номенклатурной особи) в то время, как прочие этого не имеют, этот смысл, возможно, нов в мировой общественной психологии, но нисколько не удивителен в стране, привыкшей считать, что на всех не напасешься. И в этом отношении, скажем, буфетчица спецбуфета ощущает себя номенклатурой в гораздо большей степени, чем... Да хоть бы и сам Леонид Ильич Брежнев!

Он-то, бедняга, как раз, наверное, был лишен этого ни с чем не сравнимого удовольствия, он нас не презирал с такой самоутверждающейся страстью, как означенная гипотетическая буфетчица,— если только вообще догадался, что мы заслуживаем презрения: но для этого ему надо было бы осознать, кого мы терпим и прославляем в его лице.

В роли буфетчицы, твердо знающей, что дефициту, при коем она состоит, на всех в самом деле не хватит, у нас перебывала (тут ничегошеньки нового не скажу) литературно-кинематографическая номенклатура в самом буквальном, начальственном, назначаемом смысле, но теперь, когда ее потеснили, разве это сознание испарилось? Нет же! Оно мирно перетекло и готовится перетекать из одного слоя и лагеря в другой, и уже не начальство, а терпевшие от начальства, нося синяки, как новейшие ордена, требуют льгот, которых — вот что особенно важно — лишены и должны быть лишены другие; иначе-то что за сласть? Имею в виду и наших эмигрантов, иные из которых не хотят допустить, что пережитое не может служить ни гарантией качества их сочинений, ни лицензией на критическую неприкосновенность; уже сейчас они нервничают и обижаются, а вот выйдет, допустим, в свет (чему нелицемерно рад) восьмитомное собрание сочинений Максимова, и хватит ли духу у нашей критики, у той, что не пала ниц перед Софроновым или Юрием Озеровым, оценить «Карантин» и «Сагу о носорогах» с тою же прямотой, как оценивали их в эмиграции блестящие критики Майя Каганская или Сергей Максудов?

В еще большей степени имею в виду наш условно именуемый авангард, постмодернистов, концептуалистов и т. д., являющий собой — по крайней мере в глазах своих теоретиков и вожаков — слаженность и взаимовыручку воинской части, для которой честь гвардейского знамени всегда выше отличий, заслуженных тем или иным солдатом. Тут-то номенклатурное сознание особенно явно обнажает одну из своих обязательных черт — *коллективизм*, коллегиальность, ибо всегда требует привилегий не одному кому-то за индивидуальный его талант, а всем поголовно, за причастность и принадлежность.

Эта преемственность, кажущаяся воплощенной справедливостью (Терпели! Ждали! И дождались!), и справедлива-то по-советски, традиционно, революционно. Здесь тоже — перераспределение, отзвук старого «грабь награбленное», подсчет, когда, чего и кому недодано, опасение, что на

всех, как всегда, не хватит, и вот уже необходимо свалить в отходы не только Бондарева-Проскурина, даже не только Рыбакова, но и Василия Гроссмана, «соцреалиста с человеческим лицом» (сказано остроумно, но уж больно паскудно).

Снова — навал, нахрап, колхоз, «все поделить», вернее, переделить...

Позвольте, а претензия на личную гениальность? Уж это-то как-никак отличие из отличий, орлиный полет над стадом! Но в том и беда, что добродушнейшее «Старик, ты гений!», этот щедрый дар братства и панибратства, этот лозунг доброжелательства на деле (или в перспективе) не только симптом девальвации, но и клановое клеймо. Номенклатурная уравниловка на особом, престижном, элитном уровне. На уровне толпы, считающей себя элитой (выражение не мое, а Жюля Ренара), или — вот это уже наше, мое — элиты, очень многого поднабравшейся у толпы. У коллектива, толерантнее выражаясь.

Прикинем: что́ подумал горьковский визитер, революционный матрос-симпатяга, доведись ему услыхать беседу двух интеллигентов о «панпсихизме» и «диссоциации», эту заумь, которую очень просто принять за шифр заговорщиков,— а вероятней всего, и надо принять, ибо разве культура с ее пристрастием к творческому и творящему процессу, с ее равнодушием к скачка́м и переворотам не есть подобие контрреволюционного заговора? Находясь в состоянии благодушества, свойственном всякому победителю, наш матрос, вероятно, крутнул бы пальцем возле виска, а если б (что, в общем-то, неизбежно) обиделся: зачем, дескать, мелют, чего простому человеку и не понять, не нарочно ли, чтоб обидеть? — тогда у него, что еще вероятней, зачесались бы руки вывести болтунов в расход. Чтоб представить себе такое решение вопроса, фантазии не требуется, увы.

Она требовалась, и весьма, когда мы еще не хлебнули того, что хлебнули, когда каша всего лишь заваривалась; тогда, скажем, поэту Маяковскому приходилось-таки напрягать воображение, чтоб сочинить образ, по нынешним временам, страшно сказать, едва ли не будничный. Вы, дескать (вы — мещане, буржуи, контрреволюционеры, любители классического старья), «орете: «Пожарных! Горит Мурильо!»

А мы —
не Корнеля с каким-то Расином —
отца,—
предложи на старье меняться,—
мы
и его
обольем керосином
и в улицы пустим —
для иллюминаций.

Родной отец, сжигаемый ради того, чтоб иллюминировать дорогу в грядущее,— метафора, конечно, впечатляющая, но выдает чрезмерное старание, натугу, надрыв, истерику интеллигента, и тут старающегося «быть на уровне», однако от старания неосторожно перемахивающего через заданный себе самому уровень. Неосторожность и в том, что тоже выходит своего рода «панпсихизм», новая заумь, непонятная и неприятная среднему человеку, хоть бы и революционеру. Он, даже пройдя сквозь кровавую реальность брато- и отцеубийственной «единственной Гражданской», непременно должен быть шокирован этой интеллигентской театральщиной («Чтоб я? Да своего батька?..»).

Кровь, проливаемая революцией и сдуру воспеваемая поэтами, конечно, самое страшное из того, что приносят перевороты. Но — не то чтоб страшней, ибо ужасней зверств и убийств ничего не бывает, вровень с этой виной и бедой остаточное революционное сознание, впитавшееся глубоко и надолго, проявляющееся уже вполне мирно, бескровно, как бы невинно.

Интеллигент-истерик, додумавшийся (а не дочувствовавшийся — чувство его бы как раз остановило) до образа сжигаемого «для иллюминаций» отца, само́й этой экстравагантностью торопил свою гибель: представить себе Маяковского, пережившего тридцатые, трудновато. Сами его шаги по направлению к адаптации выходили неуклюжими; мешали крупность, громоздкость, а под присмотром обидчивых революционеров, чувствительных не только к потенциально враждебному, но и к тому, что «непонятно широким массам», легче всего выживало — помимо прямых ничтожеств — то, что без натуги превращалось в «полу» (полукультура, полуталант, полуум, полуправда, полудуховность, полуинтеллигентность). То, что своей минусовой, пустой, несуществующей половинкой оказывалось лестно похожим на задающие тон бескультурье, бездуховность, неинтеллигентность, адекватным «понятию отрицательному», как Бердяев определил революцию еще в «Вехах». Торжествовало не творческое, а как раз революционное сознание; не (в который раз повторю) процесс, не длительность, не бесконечность, а наглядный результат, видимый итог, то, что так и тянулось быть награжденным — по меркам официоза — орденком либо лауреатством. *Так же* — да, подчеркиваю, нажимаю: *так же*, как в домашне-застольно-неофициальном кругу утешались взаимным производством в гении...

Понимаю: сопоставление из рискованных. Может, и попросту из обидных. Что делать? Как пуганая ворона, боюсь, что и там, и тут витает мечта о машинке, которая, стоит лишь повернуть ручку, враз распутает путаницу жизни и свистнет, оповещая: все, финита, объявляется торжественное закрытие и чествование триумфаторов.

Семь наших десятилетий — это затянувшийся чемпионат по прыжкам.

Только тот коммунист истый,
кто мосты к отступлению сжег.
Довольно шагать, футуристы,
в будущее прыжок!

(Естественно, Маяковский).

Чуть-чуть самой простецкой семантики: удивительно неоднозначное это слово, «прыжок». Разнополярное внутри самого себя.

Прыжок через яму, канаву, пропасть, через разрыв — усилие, совершенное для продолжения, соединения. Прыжок, излюбленный нашей историей, нашим искусством, «в будущее», через настоящее, поверх него — сам символ разрыва.

Не сообщу ничего нового, сказав: революция —

всегда разрыв с прошлым, недовольство процессом, идущим «не туда» или просто подзатянувшимся, желание его подтолкнуть, оборвать, опровергнуть. Это отмена прежних критериев, отныне объявленных недействительными, во всяком случае, унизительно узкими для людей новой породы, для поведения нового типа. Впрочем, есть опасение, что сами слова «революция», «революционер», даже при нынешнем к ним отношении, звучат — по неискоренимой инерции — соблазнительно громко, обаятельно, хотя бы и с сугубо отрицательным, демоническим обаянием, а стало быть, тоже провоцируют самоуважение. Но я-то — совсем не о катаклизмах, вообще не о поступках, я (напомню) о сознании и самоощущении, и для меня «матрос Балтфлота В.», пришедший обрадовать Горького вестью о чудесной машинке, типичный революционер совершенно безотносительно к тому, пристрелил ли он при взятии Зимнего какого-нибудь мальчика-юнкера или насколько был церемонен с дамами из «бабьего батальона». Пуще того, любой пьяный люмпен, кто скажет от всей души: «А пошли вы все...», и он в эту минуту своего (своего!) рода революционер, нигилист, Базаров доступного ему масштаба, который — то есть масштаб — не возьмет никакой «мелкоскоп». Тем, значит, прочней, на самом что ни на есть молекулярном уровне въелось в нас *это*.

«...Так называемая «неофициальная литература»,— цитирую поэта и теоретика нашенского советского авангарда Михаила Айзенберга («Театр», 1991, № 4),— это именно отдельная литература, определившаяся за тридцать лет система связей, отношений и зависимостей. Каждый автор и каждое произведение получают истинное освещение только в контексте *этой* литературы. Попав в иной контекст, в иное силовое поле, они неминуемо получат искаженное, иногда самое невероятное толкование».

Опять, значит: «долой вашу любовь», «долой ваше искусство»... «...до основанья, а затем...», «...в будущее прыжок».

Признаться, не совсем понимаю, как человек с исторической памятью пишет, не смутившись: «только в контексте *этой* литературы». Да не бывает искусственно, наглухо и навсегда отгороженного контекста; не лагерь же, в самом деле, не «почтовый ящик», где у ворот можно поставить вохру,— полезут и те, что без пропуска, непосвященные!.. В том-то, однако, и штука, что — не смущаются. В том и отличие тех, кто упование на машинку и на ее свисток, что они всякий раз заново думают, будто предостерегающая судьба прежних попыток обойтись без критериев, выстраданных историей культуры, их не коснется. У них будет все по-другому.

Не будет.

А может, они это и сами подозревают? Может, попытка увернуться от власти «непременных законов» — она от неуверенности, от опасения обнаружить несостоятельность?

Как бы то ни было, считаю вернейшим опознавательным знаком полукультуры, полуискусства... Кстати, замечу: в этих словах сожаление, а не брань — ведь не больше, однако же, и не меньше, чем «полу», не о бездарностях речь, не о полных невеждах, а подчас о талантах, согласных ополовиниться, о культуре, жертвующей самой собой... Словом, примета здесь та, что открытием и достижением почитается переворот, взрыв, «новаторство», эксперимент, надежда перескочить, миновать, обогнуть, единым прыжком достигнуть того, что достигается (ежели удается) долгими усилиями души, видящей смысл своего существования в том, чтоб продолжаться и продолжать, быть презираемым (и сжигаемым — подобно отцу) мостом, звеном. Как у Ходасевича:

Во мне конец, во мне начало.
Мной совершенное так мало!
Но все ж я прочное звено:
Мне это счастие дано.

По-моему, самое характерное здесь: «...так мало!» — нормальное самоощущение художника.

Чем так привлекательна революционная идея — в обществе ли, в искусстве? (Привлекательностью и опасна.) Ленинским «экспроприируй экспроприаторов», шариковским «все поделить», самым простым и убедительным лжеподобием справедливости? Да, разумеется, но это грубая приманка, бесстыдно материальный стимул, чем может и не соблазниться иная взыскательная душа. Веселая простота переворота (р-раз — и уже «свистит!»), общепонятность и общедоступность скачка,— вот что хуже всего, вот что способно демократически облагородить любые средства, внушив самоуважение, которое так легко принять за личностное достоинство. Не примитивный корыстолюбец, организующий переворот ради личных целей, нет, искренний революционер, экспериментатор, незаметно для себя и тем неотступней превращающийся в жлоба-номенклатурщика,— вот отечественный парадокс (впрочем, опробованный и мировой историей). Овладев хамским номенклатурным сознанием, он вполне может это считать торжеством справедливости.

Что наблюдаем, увы, на куда более обширном пространстве, чем навязшее у прессы в зубах госхозпартийное поприще; оно — лишь заметнейший из полигонов, где испытывается стратегия прыжков. В конце-то концов, разве желание «получать истинное освещение только в контексте *этой* литературы» так безнадежно удалено от симпатичной идеи спецраспределителя?.. Да, да, вновь, как говаривал Ломоносов, сопряжение далековатых понятий, но я ведь всего только об *идее*, а не о материальном ее воплощении и обеспечении (имеющих, конечно, разные возможности). Об идее, которая с маниакально-тоскливым однообразием завладевает любителями прыжков.

Цветаева говорила: поэт, бывший революционером, на следующий день после переворота переходит в стан контрреволюции, ибо враждебен всякой власти. Но «контр» — та же революционность, только с обратным знаком. Та же борьба, то есть *героическая форма несвободы*, этого вечного антипода творчества. По природе своей художник не «контр», не «анти», он — «не», «вне»... Может быть, «над»? Но это уж слишком высокомерно, на надменность тоже нужно тратить силы, которых у творчества, у искусства должно хватать лишь на самих себя. Тютелька в тютельку — и ни тютельки, ни капельки мимо, зря.

Толстый

Нарушение жанра

«...приправя горькой правдой ложь...»
А. С. Пушкин

Миф, утвердивший триаду «Свобода, Равенство и Братство», в качестве вездесущей банальности, продолжает победное свое шествие, я мог бы сказать, что и по трупам... Однако политическое низвержение очередного идеологического идола не есть ни цель моей жизни, ни цель настоящего текста. Хочу лишь заметить, что когда-то, в прошлой моей «доэмигрантской» жизни, вера в то, что такое может быть на самом деле, была частью самопонимания, выработанного в том подпольном интеллектуальном пространстве, которое было если не единственной, то, по меньшей мере, одной из двух возможных сфер обитания для тех, кто ни к власть имущим не принадлежал, ни диссидентствовать профессионально не умел, а вынужден был обстоятельствами ходить в «присутствие», зарабатывать себе и семье на хлеб насущный. И если для тех из нас, кто остался, неизбывное ощущение «окончательного стыда» определяется тем, что «теперь, вероятно, не посадят» (С. Лёзов), то для меня — не смею свидетельствовать за всех других — «окончательный стыд» ощущается от неумения настоять на признании бесконечной лживости триады, украшающей присутственные места, куда в связи с моим нынешним французским гражданством я вынужден ходить теперь. Замечу, что при всем этом я люблю и Францию, и создавших ее граждан, но утверждаю, что мыслящие и честные французы относятся к этой триаде точно с таким же юмором, как к слову «коммунизм» современное поколение молодежи в Москве. Как известно, на лжи дольше всех продолжает настаивать власть! Неважно, где и какая! Особенную настойчивость и ортодоксальность в попытках заменить одну утопию другой, не менее абсурдной для нынешней России, тем более в «изгнанническо» трактовке, проявляет тутошняя безвластная эмигрантская «власть».

С грустью должен заметить, что большинство сбежавших от той лжи, за несогласие с которой теперь уж точно «не посадят» и, более того, приплатят и поощрят, от здешней лжи не страдают, а, напротив, посаженные на тутошний диссидентский спецпаек (по аналогии с тамошними старыми большевиками) чувствуют себя вполне комфортно. Однако по порядку.

О том, что существует некоторая иная, неизвестная мне ипостась правды (иначе говоря, здешняя ложь), по аналогии с «правдой» тогдашней «Правды» (тамошняя ложь), я начал догадываться еще в Вене. Среди эмигрантов наличие такой лжи, которую ложью называть не принято, объясняли, запутывая окончательно, новым для многих словом «ментальность». «У них другая ментальность»,— объясняли нам наши первые воспитатели - сотрудники фондов, руководивших приемом эмигрантов. В то время я не понимал еще, что имелись в виду прежде приехавшие эмигранты, а не аборигены стран, в которых нам предстояло жить. Воспитатели понимали то, чего не понимали мы, «новенькие»: ущербность нашего образования, так называемый языковой барьер еще долго будут определять сферу нашего общения. Еще долго о западной жизни мы будем судить опосредованно, через здешних «старших товарищей». «Вы должны как можно быстрее понять и принять здешнюю ментальность, иначе вы не сможете преуспеть»,— говорила мне фрау Кёрк, жена американского адмирала, руководившая венским отделением Толстовского фонда и сменившая на этом посту симпатичного, но проворовавшегося своего предшественника, разбогатевшего на эмигрантском горе.

Эмигрантская «дедовщина» сдавать свои позиции не собирается и впредь. Традиционное для нашего народа неуважение к праву вообще и к праву на личный выбор, в частности (Б. Кистяковский), перенесено эмиграцией на почву стран проживания, а несогласие аборигенов смириться с этим неуважением привело эмиграцию к самоизоляции в гетто.

Экономическое принуждение, существующее и по сю пору в укладе западной жизни, все-таки допускает возможность выбора. В убогой ситуации русской эмиграции так называемой 3-й волны при полном отсутствии культуры и уважения к демократическим формам жизни выбор отсутствует. Несогласный холуйствовать должен уйти. Что и произошло, в частности, со мной, благодаря чему я начал объясняться на «чужом» языке и ускользнул от бдительных очей парижских обкомовцев, которые, впрочем, как и те, советские, ничего не простили, не простят и простить, по определению, не могут. Замечу почти что в скобках, что, несмотря на существующую сейчас на родине моду на эмигрантов, я уверен, что и здесь прощена нам эмиграция быть не может даже не на уровне государственном, а на более близком, на уровне цеховой принадлежности, соседства, родственных, дру-

жеских, бытовых связей. Тотальное (по Лёзову) сообщество, в котором мы живем, как доказали годы перестройки с невиданным доселе ускорением, оказывается движимым одними законами как в метрополии, так и в эмиграции. Идеологически с обратным знаком эмигрантское сообщество управляется теми же методами, что и сообщество покинутое.

Применительно к эмигрантской ситуации формулировки А. Амальрика («ИК», 1991, № 1, с. 76)[1] требует зеркального изменения, ибо бывшие правозащитники стали в свободных странах вести себя как несвободные люди, возвращая моральную атмосферу и управляющую покинутой ими страной традицию на «изгнанническую» почву. Следствием отсутствия демократичности мышления и явился, например, призыв В. Буковского к гражданской войне, высказанный им во время его трехдневного визита в Москву, кстати сказать, серьезно в Москве не воспринятый. Я могу предполагать, что сам Буковский тоже всерьез к своему призыву не отнесся, но необходимость соревнования требует определенных жертв. Увы, междоусобные войны кланов и отдельных персонажей застилают глаза конкурентов-соревнователей на роль спасителей России, что приводит зачастую к комическим результатам. Сейчас мне кажется очевидным, что роль эмиграции на пути к «человечной России» (В. Зелинский) уже теперь является малозначительной, и если не возникнет в диаспоре в ближайшее время движения и выражающего его воззрения издания, стоящего на позиции российского народа, культуры и традиции, ставящего своей целью помощь возрождению лучшего из существовавшего до, а не насаждению чуждого и хоть трава не расти после, эта роль и вообще станет минимальной.

Именно это постепенное осознание тупиковой ситуации отношений с эмигрантским истеблишментом и привело к возникновению сначала «Мулеты», а с началом перестройки и «Вечернего звона»[2].

В современной эмигрантской политике данная ущербная модель и называется демократией. На мой же взгляд, истинная демократия в том и заключается, что существуют некоторые механизмы, которые этот порочный круг в состоянии разорвать. И которые все-таки, хоть и со многими оговорками, во Франции, например, мне теперь известной, существуют, а в эмиграции — убогой пародии на порядки моей многострадальной родины — безоговорочно нет!

«Он занял неправильную политическую позицию» — вот что однажды довелось о себе услышать. Привычное с печальных моих советских времен объяснение зависимости между политикой и искусством. Увы, я этого не смогу принять и впредь! Готовя пятый выпуск «Мулеты» — «Имперский державный анархизм», я показал какой-то материал знакомому эмигранту. «Зачем ты это публикуешь, они (?) же могут этим воспользоваться». «Кто «они»?» — в первую секунду я даже не понял... Повторю свою глубокую убежденность: социальная ангажированность, редактирующая правду, какого бы она цвета ни была, убивает Божественное предназначение артиста.

На грустном фоне приобретения этого знания и опыта происходила наша жизнь в Париже. Выживали мы трудно. Делали любую работу. Жена — официанткой в столовке, я — на очистке и бетонировании подвалов. Из-за отсутствия языка возможностей не представлялось в достаточности, и экономическая ситуация семьи колебалась между «плохо» и «очень плохо». Однако мы терпели, а я кроме необходимого зарабатывания денег делал и свое. То это были выставки (за время эмиграции среди коллективных состоялось и несколько персональных с каталогами и афишами), то устраивал визуансы, театрализованные представления артиста, сущность и смысл которых я объяснял в полутора десятках манифестов. Потом начал сниматься в кино, сперва в эпизодах.

В фильме режиссера Эрика Барбье «Le Brasier» («Костер») я сыграл первую свою главную роль — роль необыкновенно трудную и физически, и морально. Павла, мой герой, польский шахтер, отец большой семьи — четверо детей, жена, бабка,— должен боксировать на ринге, чтобы создать уровень выживания. Дело происходит во Франции во время большого кризиса в начале 30-х годов, когда в поисках хлеба сюда приехал миллион поляков. Проблемы взаимоотношений между французскими и польскими шахтерами, то есть проблемы эмиграции, столь актуальные в современном мире, стали основным объектом интереса режиссера. Никогда прежде не занимаясь спортом, я через четыре месяца тренировок вышел на ринг, дрался, потерял 33 кг веса, выучил польский язык. Очень хочу, чтобы эту мою работу увидели в России. Подробнее рассказывать о фильме я пока не стану, ибо он вышел на экраны лишь во Франции и Бельгии, но дублирован уже на немецкий, английский, итальянский и испанский языки. Лента получила приз за лучший первый фильм молодого режиссера.

После выхода фильма на экраны я отверг несколько предложений хоть и денежных, но мне неподходящих. Потому что, как и всегда в прошлом, я не хочу играть ни «не свою», ни фальшивую роль. Молюсь Господу, чтобы мне удалось это до конца.

Париж, август 1991

Журнал уже не раз обращался к судьбам эмиграции и впредь планирует анализировать те проблемы диаспоры, которые в конечном итоге далеко не безразличны отечественной культурной ситуации. В тексте, полученном из Парижа, высказаны соображения, похоже, у нас еще не звучавшие. Допуская возможную субъективность авторских оценок, редакция оставляет за собой право продолжить разговор.

[1] Правозащитники сделали гениально простую вещь — в несвободной стране стали вести себя как свободные люди и тем самым менять моральную атмосферу и управляющую страной традицию.

[2] Только что 6-й выпуск «Мулеты» издан у нас в стране.— *Ред.*

Елена Плахова

Поминки по детской кровинке

Литературная реабилитация, наряду с воплями по поводу некрофилии из уст тех, кому грозит забвение при жизни, и впрямь породила похоронные настроения. Объявлены поминки по советской литературе — объявлены теми, кто себя к ней предусмотрительно не причисляет, рассчитывая вписаться в альтернативный, более живучий поток. У его начала просматриваются фигуры Замятина, Пильняка, Платонова. Конечно, лестно почувствовать себя в таком благородном обществе. Но не похоже, что, к примеру, Пильняк уж совсем-таки не имеет отношения к советской литературе. В этом косвенно убеждает и сделанная сейчас киноверсия «Повести непогашенной луны».

Вообще-то трудно понять, каким образом эта повесть, где черным по белому написано, как по приказу Сталина взяли и зарезали Фрунзе, могла появиться сразу вслед за злосчастной операцией — одной из репетиций большого террора,— в 1926 году. Вероятно, именно потому, что драматургия многосерийного исторического спектакля еще не была в должной мере отработана. И Пильняку удалось своим предисловием, уговаривающим читателя не искать в повести аллюзий, ввести в заблуждение и напечатавший ее журнал «Новый мир», и группу партийцев, предварительно одобривших рукопись.

Правда, очень скоро последовали санкции, которые по существу не прекращались до физической расправы над писателем. Сталин не питал благодарности к тому, кто первый обессмертил в слове его образ. Но сам Пильняк и тогда, и в дальнейшем настаивал на том, что все его творчество вдохновлено революцией, и если даже он допустил «бестактность», то не по злому умыслу и не из желания навредить партии.

Вольно полагать, конечно, что это была лишь тактика, умилительная игра в «кошки-мышки». Но ведь и сама повесть отнюдь не лишена романтического пафоса в изображении подвигов командарма Гаврилова — сначала скромного орехово-зуевского ткача, потом — профессионального революционера, наконец — человека, «который командовал армиями, тысячами людей,— который командовал победами, смертью: порохом, дымом, ломаными костями, рваным мясом, теми победами, которые сотнями красных знамен и многотысячными толпами шумели в тылах, радио о которых облетало весь мир...»[1] Даже сам словесный ритм, сам синтаксис — взбудораженный, рваный, с навязчивыми повторами — говорит о том, что автору не чужда мегаломания своего времени, опьянение масштабами катаклизмов, амплитудами раскачивающейся вселенной, сакральным величием революционной переделки мира.

Почти одновременно с «Повестью непогашенной луны» Пильняком была написана другая — «Заволочье», о полярной экспедиции, воспринимаемой ее участниками как большевистский поход на завоевание мира. И здесь — смесь ужаса и восторга перед глобальностью преобразований, которым не в силах противиться ни мертвая, ни живая природа, ни само естество человека.

Вот в этом-то естестве и суть. Разрушение естества связано с кровью. В романе «Волга впадает в Каспийское море» строительство грандиозного канала комментируется как бы целой философией крови, которая совершает круговорот от рождения до смерти — через любовь и строительство, через красное — кровавое — знамя революций. Правда, комментарий этот принадлежит не самому симпатичному персонажу романа, но зато мало где идея коммунистического строительства сформулирована столь четко и

«Повесть непогашенной луны» (по одноименной повести Б. Пильняка). Сценарий В. Жалакявичуса. Постановка Е. Цымбала. Операторы В. Алисов, А. Бондаренко. Художник В. Поляков. Композитор В. Храпачев. Звукооператор Л. Беневольская. ГТПО «Мосфильм». 1990.

[1] Пильняк Б. Повесть непогашенной луны. М., 1989, с. 28.

увлеченно. Вся жизнь и творчество Пильняка были борьбой художника-гуманиста (что тогда еще считалось не словесным штампом, а буржуазным пережитком) с жестокими импульсами и обманами своего времени. В «Повести непогашенной луны» его, одного из первых в своем поколении писателей, пронзила догадка о том, что величественное здание, возводимое на крови, в ней же и утонет. Недаром командарм Гаврилов, приговоренный на заклание, все время перед смертью обращается к Толстому: «...хорошо писал старик,— бытие чувствовал, кровь... Хорошо старик про кровь человеческую понимал»[2].

К Толстому было бы нелишне присовокупить немодного тогда Достоевского, дабы высветить в большой исторической ретроспективе весь комплекс русской интеллигенции — с ее священным пиететом перед пролитой слезинкой, кровинкой ребенка и ее же иступленным чувством долга, вины перед целым народом, который хотелось осчастливить любой ценой, пожертвовав — уже в исторической перспективе — и собой, и ребенком, и самим народом.

Цель оправдывает средства. Ради идеи можно и «переступить черту». Так рассуждали не все, но достаточно многие «люди с образованием». Русская революция стала апофеозом мессианских усилий интеллектуалов и разбуженной энергии простого люда, получившего в руки вместе с марксистским учением индульгенцию на вседозволенность.

Пильняк находился в самой середине, сердцевине этого процесса. Режиссер Евгений Цымбал — если не в конце, то в совершенно новой, еще не изученной его стадии. Большевизм не умер, а, напротив, переживает ренессанс: освобожденный от марксистских догм и рудиментов идейности, он еще покажет — и уже показывает — свое до боли знакомое лицо, прикрытое теперь маской националиста или прогрессиста, генерала-патриота или демократа-карьериста. От старых комплексов не осталось и следа, о самопожертвовании речь давно не идет, зато привычка безнаказанно распоряжаться чужими жизнями, судьбами, душами стала доброй традицией.

Было бы логично предположить, что Е. Цымбал сделает фильм и об этом тоже. И действительно, введя эпизод с бывшим солдатом командарма, с которым его сводит рок в предсмертные дни, режиссер делает акцент на ответственности зачинщиков революции перед темными массами, демагогически принуждением втянутыми в кровавое дело. Отменно гнусен (в исполнении артиста А. Гармаша) этот «ветеран гражданской» со всеми своими алчными домочадцами, уже сожравшими соседей по коммуналке и готовыми схавать еще кого угодно: сам инфернальный командарм бежит от них, давясь подступившей тошнотой.

Напротив, командарм (в фильме — наркомвоенмор, прямо спроецированный на личность Фрунзе) несет в себе скромное обаяние разночинной (рабочей) интеллигенции, слегка припудренное достоинством министерского статуса и вельможными замашками партийной аристократии. Именно так играет его актер В. Стеклов. Это вполне соответствует повести, где Гаврилов с великодушной иронией называет себя «вельможей», «сенатором». Но фильм слишком настойчиво делает упор на эту вполне реалистическую характеристику. И незаметно отступает от анализа глубинной органики феномена большевизма в сторону конкретного казуса внутрипартийной борьбы. Он наполняется новыми подробностями, гипотезами, мотивировками, все более и более многозначительными, зловещими.

Действительно, что за бесхитростная интрига: положить язвенника на операционный стол, предварительно дав ненавязчивые ц. у. бригаде перепуганных профессоров. И возникает новый, по сравнению с повестью, мотив: старого зубра отечественной хирургии после операции сбивает машина в темном переулке. Понятно, что таким образом протягивается цепочка к дальнейшей хронике преступлений режима. Однако, обогащаясь деталями, механизм репрессий начинает казаться слишком громоздким, в то время как ему свойственна гениальная простота. И совсем уж чересчур разъяснять (этого тоже впрямую не было в повести), что организм оперируемого не принимает хлороформа, но именно этот наркоз настоятельно сует ему молодой беспринципный выдвиженец от медицины.

Возникает ощущение, будто мы смотрим какую-то давно забытую доисторическую драму, и чтобы прояснить ее архаичный язык, режиссер все подробно объясняет нам про беспредельное коварство сталинизма, про методы, с помощью которых можно ловко обойти закон, профессиональную этику и даже институт самосохранения жертвы. Кажется, сегодня этого объяснять уже не нужно.

Обобщенным лаконизмом выгодно отличается фигура Первого. Эта роль В. Проскурина войдет в историю хотя бы потому, что решительно ломает традицию кинематографического имиджа «кавказского горца».

[2] Там же, с. 32.

Ломка стереотипа полезна и своевременна: какой, в самом деле, Сталин грузин? Так, одно название, а в сущности — самый обыкновенный большевик, продукт российской полуинтеллигентности, охотно подхватившей мессианские замашки вместе со сведенным в краткий курс диаматом, истматом и подробным, основательно разработанным матом. Сегодня лишь улыбку могут вызвать ленинские предостережения в «Письме к съезду»: если Бухарин с Троцким выведены в нем идеологически ущербными калеками, то Сталину инкриминируется всего только «грубость» — вы подумайте, собрался институт благородных девиц! И сколь бы ни был чопорно-аристократичен и. о. Фрунзе, он вполне способен объясняться с Первым на одном — большевистском — языке.

Самое туманное место в фильме (и повести) — отношения командарма с его старым другом Поповым, тоже орехово-зуевским ткачом, тоже начинавшим свою жизнь с «Искрой» вместо Евангелия, с опытом бунтаря и подпольщика, потом — ссыльного, беглого, эмигранта и еще потом — «предводителя пролетарского дворянства», собраниями которого стали губкомы, конференции, исполкомы... В этой единственной чистой и бескорыстной дружбе Пильняк как бы видит выгородку из «глобальной реальности» — выгородку, отдельность которой не нарушают даже обычные в мире писателя эротические противоборства, повальные войны самцов из-за самок. Наоборот, зная неотвратимость своей гибели, Гаврилов завещает Попову, брошенному своей женой — «барынькой», собственную «жену»-старушку»: «И поселяйтесь вы жить вместе, женитесь, что ли». Правда, и этот сентиментальный пассаж деформируется в фильме: жена наркомвоенмора (Н. Данилова) предстает в облике статной красавицы на фоне приморских пейзажей и архитектурных красот. Она уже как бы дама сталинского двора, с его специфическим совдеповским блеском, что, может быть, в историческом обобщении и правильно.

Такое смещение должно даже усиливать дорогую Пильняку печаль мужского братства приговоренных к исторической смерти (Попов — явно из их числа). Однако в повести этот мотив поддерживается не только детской фигуркой Наташки, дочки Попова, и не только бесстыдно светящей всю ночь луной. Мы ни на минуту не забываем о происходящей в огромном столичном городе мозаичной жизни — в тысячах фабрик, заводов, офисов и редакций, вечером — театров, кабаков и пивных, ночью — в сотах домов, где «в постелях мужья и жены, любовники и любовницы в огромном большинстве случаев одинокими парами отдавались тому, чем звери, птицы и насекомые занимаются в рассвете и закате дня»[3]. Этого ощущения природной и исторической жизни, фантасмагорической, заполняющей, а иногда и ломающей время и пространство, больше всего не хватает в фильме, сделанном умной и последовательной режиссерской рукой.

В нем все до конца и без конца объясняется. А чтобы у зрителя не оставалось никаких сомнений, в финале кровь наркомвоенмора, вытекая из его холодеющего тела, метафорически растворяется в водном потоке, смешивается с другой — белогвардейской кровью, с бессмысленной жестокостью пролитой командармом и его подручными «на той единственной, гражданской».

Слава Богу, теперь мы начинаем догадываться: проливать кровь соплеменников нехорошо. Каталикос Грузии принял даже по этому поводу особое постановление: «Во имя Отца и Сына и Святого Духа приказывают: отныне убийцу каждого грузина, несмотря на вину или невинность жертвы (убитого), объявить врагом грузинского народа». Слава аллаху, Первый в фильме не грузин. Вообще же эти открытия теологического и этногенетического свойства знакомо попахивают... все тем же большевизмом.

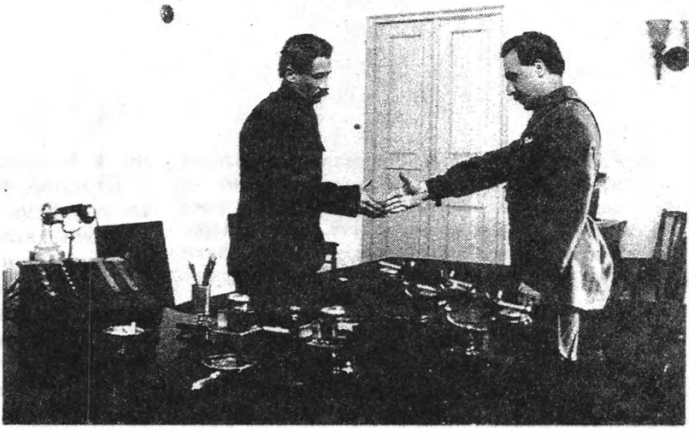
Когда-то Витаутас Жалакявичус (между прочим, автор сценария фильма Цымбала) поставил картину «Никто не хотел умирать». Сильную картину, где была боль за гражданский раскол литовского народа, и не было в этом расколе абсолютно правых и абсолютно виноватых. Сегодня такой фильм никто не поставит, тем более после вильнюсского «кровавого воскресенья». Все больше вины — в исторической пропорции — приходится на русский большевизм, никуда от этого не денешься.

Однако вряд ли обманывает нас эстетическое чувство, отторгающее канонизацию с обратным знаком — в частности, канонизацию белого движения. То, что могло быть объяснено пристрастным и личным отношением Цветаевой и чего не позволял себе Булгаков, присутствует в экранизации «Бега», образуя самые надрывные ее места. То, что было в новинку у Алова и Наумова, когда они снимали этот фильм, навязчивой цитатой переходит в картину Цымбала — вся та ностальгическая красивость, все тот де декаданс «лебелиного стана». Между тем Пильняк писал в своей автобиографии: «Революция застала студентом и начинающим писателем. Близорукость не дала винтовку в руки».

[3] Там же, с. 35.

Такова была суровая вариативность времени.

Работа Цымбала — одна из первых попыток перенести на экран еще недавно запрещенную литературу, выпавшую не только из общественного, но и из эстетического контекста. Поймать интонацию Пильняка (может быть, более всего напоминающую принцип камеры-обскуры Дос Пассоса) совсем не просто. Выбраться из тупика, в который зашла у нас дискуссия о сталинизме,— тоже. Фильм честно пытается решить и ту, и другую проблемы, опираясь на новейший исторический опыт, на публицистическую ясность сегодняшних ответов. Ответов — на что? На те вопросы, которые мы сами задаем. Но есть и другие — которые задает нам история.



«Повесть непогашенной луны»

Е. Цымбал уверенно вошел в кинематограф короткометражным дебютом «Защитник Седов». Сразу стало ясно, что перед нами режиссер со склонностью к крепкому, интеллектуально острому сюжету, к тщательно нюансированным характерам, к внедрению в художественную ткань документальных фактур. Все эти достоинства есть и в новой картине. Нет только одного — глубокой тревоги, раздвоенности сознания, столкнувшегося с неразрешимыми, дикими в своем иррационализме коллизиями XX века. С соблазнами больших зол, облаченных в одежды глобальных идеологий.

Этими смешанными чувствами пронизана советская литература 20-х годов, и Пильняк, конечно же, принадлежит ей, как и породившей ее русской традиции. Конечно же, в пору гибели Фрунзе он не собирался устраивать поминки ни по революционной идее, ни по пролитой детской кровинке. На самом деле история убийства командарма не так однозначна, как кажется при сегодняшнем прочтении. В ней допустимы разные версии и не так очевиден злой умысел.

Ужас, которым дышат страницы повести, заключен не столько в преступном заговоре и в фигуре Первого, сколько в типе самого командарма, готового по приказу партии пойти под нож, пойти совершенно бессмысленно. Это, если абстрагироваться от человечески импозантных качеств героя, уникальная ситуация палача, готового стать добровольной жертвой.

В процессе экранизации подтекст повести оказался расшифрован, выведен в текст, интерпретирован социально и исторически. Что касается художественной интерпретации, она привела к существенному сдвигу акцентов. Возвышенный, словно бы картинный стиль фильма нарушил нервную динамику пильняковской прозы, не оставил места тайне непогашенной луны, холодно светящей в самую душу города.

В повести эта душа воет и страдает, смутно чуя, что попала в беду. В фильме она бесстрастна, потому что продана дьяволу.

Михаил Гуревич

По мотивам фактуры или по легенде мотива

Главная польза от чтения великих писателей не имеет отношения к литературе, она не связана ни с великолепием стиля, ни даже с воспитанием наших чувств. Читать хорошие книги полезно потому, что они не дают нам стать «истинно современными людьми.

Г. К. Честертон. «О чтении»

Правила хорошего тона настоятельно требуют от «серьезной статьи» — «концепции»; и лучше бы — во первых строках письма. Но «все это, видите ль, слова, слова, слова»; и ни одно из них, право, не лучше другого. Слишком часто, коллеги, мы с вами воспаряем — поверх и по касательной к качеству наших «объектов»; попробуем-ка лучше углубиться в «эмпирический материал» и посмотрим, что он нам сам скажет.

В «текущем кинопроцессе» классических экранизаций, кажется, не слишком много. Точного процента не вычислишь без отсутствующей напрочь статистики «плодов разрешения», но одно очевидно: литературным бумом в кино и не пахнет. Хотя легкое поветрие — налицо. В ком оно более всего персонифицировано? Прикинем фаворитов: Достоевский — что понятно и ожидаемо, с кем и диалогизировать, в то время как...; Булгаков — к резонам, тоже вполне ясным, прибавим и вновь обретаемый «статус», переход из чина в чин; Бабель — тут есть и очевидность и неожиданность, и какая-то чрезмерность коллективного энтузиазма или совместной эксплуатации (в самом деле: несколько фильмов разом и одновременно, толпясь практически на одной и той же делянке материала!..). И в этот же — впрочем, далеко не полный — ряд встал, как ни странно, и Куприн: два названия за год-полтора.

Странно, ибо как раз не ожидаемо и не очевидно. Ведь не запрещен и не возвращен, и прочно, казалось бы, отодвинут то ли в детскую, то ли в академическую табель о рангах, достаточно отработан в прежние времена и ясно-прозрачен, по общему мнению, до скуки — чего же искать-то сегодня нового? К тому же тут еще и вопрос: классик ли? Но о том отдельный разговор, а пока отметим лежащее на поверхности: из всего Куприна выбрано-таки именно то, что поддается новой актуализации и отвечает самым «прямым» запросам. «Яма» — ранее непредставима и сегодня соблазнительна хотя бы по «фактуре»; «Гамбринус» — в чуть меньшей степени, но все же — по «теме». И впрямь, чем не перестроечный кинопейзаж: бордель да пивная, вор, кот да пархатый; что женский вопрос, что еврейский... ну, плюс студент с жандармом да революция в красном венчике из терний.

Впрочем, есть тут, конечно, и кое-что иное; и отличия двух опытов разительны.

Итак, «малая классика» крупным планом.

●

«Яма» начинается неспешно, вальяжно, чуть ли не поэтически. Старые, с желтизной фотографии — виды Киева. Улица, площадь, дом, трамвай, «типы»... И следом и в сходной оптике, чуть тонированной и рассеянно-дымчатой,— «ямские», бордельные интерьеры и типы. Мол, все сие, на равных, «ушедшая натура», невозвратное прошлое — уж не золотой ли век?.. Поначалу же бросается в глаза — и, пожалуй, что привлекает — определенная тщательность выстройки и проработки фактуры. Плотно населенный кадр; физиогномика массовок — просто хороша;

плотная же и органичная поначалу вязь отношений, микрособытий — «везде есть жизнь, и здесь была своя», как сказал поэт. Потом пойдут чередой, поданные с аффектированным спокойствием сценки «производственного быта»; потом постепенно раскрутится сюжет, пойдет вскачь к скандалам, погромам и катастрофам — и даже сквозь бенефисный блеск Догилевой, энергетическое обаяние Меньшикова, уверенную основательность Евстигнеева начинаешь все больше и больше спотыкаться о странности, неувязки, явные пережимы и неявную фальшь... а оглядываясь, вдруг понимаешь, что задано все изначально. И флер чересчур глянцевый, и аккуратность искусственна, и атмосфера слегка натужна; замечаешь деревянность всех «громких» актерско-человеческих проявлений, тем паче истерик... И встает целый ряд вопросов, на которые этот фильм ну никак не дает ответа: о психологических основах этой профессии, о природе постоянного «актерства» проституток или о том, на чем именно замешана их «профессиональная» сентиментальность? И вообще — где тут, как говорится, «натура», а где «обстоятельства», как они друг с другом схватываются и ломают-лепят человеческие породы? Наконец, на чем же этот странный выморочный мир держится и вертится, на каком интересе, или страстях, или узах?.. Похоже, однако, эти вопросы, эти мелкие проблемки занимают лишь меня, скучновъедливого зрителя-критика, но никак не авторов-исполнителей.

Что ни говори, как ни реанимируй старые споры о свободе переосмысления и прочем, однако по мотивам, по букве ли — а все ж таки это и тот, *старый* текст, со своей логикой и структурой, фокусом смысла и пределом возможностей; и существуют при любой свободе правила чтения и границы интерпретаций. Преступай, если угодно, но тогда уж лучше сознательно, зная, на что идешь, и помня, что нарушенные правила и перейденные границы обладают способностью мстить, причем достаточно жестоко. Здесь же обходятся те самые моменты, которые являлись стержнем и смыслом изначального текста (впрочем, вместе с иными и вовсе аккуратно опущенными при отборе «своего» из «чужого»). При том, что имеем дело с «полуклассикой», с писателем «второго ряда» и с не лучшей, если не вовсе даже неудачной, его вещью. Однако же — с писателем, и замечательным; и однако же — с вещью, и весьма значимой.

Я так легко повторяю этот обиходный эвфемизм — «вещь» — еще и потому, что настоящий жанр и характер «Ямы» — литературный, «идеологический» ли — определить довольно затруднительно. Это, в общем и прежде всего, «физиологический очерк», слегка беллетризованный и сверх того осложненный, с одной стороны, так сказать, «проблемным» эссе, с другой же — почти романным развитием некоторых линий и характеров, а то и вовсе отдельными вставными новеллами. То, что из подобного странного и неровного конгломерата нынешние киноавторы властно отбирают «свое»,— вполне естественно и законно. Проблема лишь в малом: в векторе и вкусе отбора да в соблюдении некоей критической меры насилия над «материалом».

У Куприна, как я понимаю, как читаю, и очеркистское бытописательство, и эссеистская «прямая речь», и романтическая интроспекция фокусируются все же в одном: во взгляде-разрезе, скажем по-простому, социально-психологическом — имея в виду собственные, еще не «затертые» последующей эксплуатацией смыслы того и другого слова. Ему нужно, важно зафиксировать и понять явление, но притом в живых, непредсказуемо-подлинных чертах его «носителей» или «участников»; портретировать ударниц древнейшей профессии (но, впрочем, далеко и не только их) как «типы русской жизни», извините за выражение,— но притом и единичный склад судьбы и ее же «выверт», и свойства натуры и игры обстоятельств. Прибавим к тому и всегдашний купринский символ веры, здесь именно, кстати, прямо сформулированный: «безмерная жадность к жизни и нестерпимое любопытство», его искреннейшее изумление и преклонение перед тем, что — «Так разнообразна и пестра жизнь!» Прибавим и колеблющийся баланс объективистской аналитики и открыто личного если не проповедничества, то морализаторства в авторском слове и отношении... сложим все это и поймем, возможно, как и отчего он все время меняет оптику, будто сдвигая «планы», то напрочь абстрагируясь от жизненного сора, то бережно крохоборствуя над ним. Почему и зачем он, например, точен в деталях и разительно (то есть сознательно) неконкретен в общих «привязках».

Так, он нигде ни разу не называет собственным именем Киева, легко и сразу узнаваемого, но ведет речь о «большом южном городе» — и вообще о Городе (предвосхищая, кстати и как ни странно, булгаковскую интонацию и самый этот макрообраз). Теперь рассудим, такой ли уж верный камертон фильму дает «документирующая» (старое фото — открытки) заставка.

Дальше — больше. Понятное дело, жест-

кая сценарная конструкция и односерийный метраж не вместят эпического многолюдья. Однако, прореживая толпу персонажей, наши киноавторы не желают просто отбрасывать «лишних», нет — они преспокойно (как у нас давно и прочно «принято») «контаминируют» биографии и психологии и сюжетные функции, наделяя оставшихся в деле, будто в нагрузку, данными безвременно уволенных. Или просто-напросто подменяют «чужое» — «своим». Что же остается от авторской принципиальной

«Яма»

«типизации» вкупе с художническим любопытством к единично-странному? А вот что: бедная милая простоватая Люба — такая, какую только и мог возгореться «спасать» к «новой чистой жизни» славный наш студент Лихонин,— оказывается, еще и «немножко» Паша с ее «безличным сладострастием», то есть «мучительным нервным недугом, заставляющим ее исступленно, с болезненной жадностью отдаваться каждому мужчине... который бы ее ни выбрал». В купринской «физиологической аналитике», да и просто в реестре человеческих проявлений это два полярно разных варианта «жертв общественного темперамента»; здесь же не только сплющиваются в одно, но и как прикажете понимать тогда ее «попытку к бегству», какой из половинок этого сконструированного существа приписать влюбленность и верность и безнадежную трагику возврата?.. Не в упрек актрисе — Любовь Руднева делает, что может, но все равно играет не что иное, как чистую условность. «Костюм». «Жанр». Как, в общем, и сама Татьяна Догилева — Тамара, главная героиня (то есть ставшая таковой в фильме, за практическим отсутствием других, уравновешивающих). У Куприна — фигура колоритнейшая и загадочная, из тех почти что лесковских персонажей, что несут за плечами груз многовариантной, охватывающей именно что все дороги-возможности, биографии: и хорошее воспитание, и криминальные наклонности, и бурные приключения, и монастырское послушание, и азарт, и воля, и драматичные отношения с совестью и Богом... Одним словом — натура! У Догилевой этого-то, главного, и не наблюдаем. Есть сила, но ни на йоту загадки. И авантюризм высокого полета и мистического толка вырождается в крепкую хватку, не более. Сдвигается и функция — на ней тут крутится «крепкая интрига»: история, как эта «монашенка», на пару с вором-любовником, цинично и дерзко захватит борделную власть, выбиваясь «в люди», а вовсе не вон из пут, в мир и смерть из клетки собственной судьбы... Непонятно только, что ж она так истово старается похоронить «по-человечески» подругу-коллегу... впрочем, и самой ее, Жени, тут практически нет, а ведь именно она, ее «страшная месть» — мужчинам ли как классу, обществу иль миро-

зданью — и была болевым центром повести, «вывороченным пиком» ее неоднозначного пафоса.

То же и с другими смысловыми линиями. Например, со студенческой или — шире — юношеской, крайне важной для автора, ибо он последовательно и отчетливо проецирует друг на друга разные «социальные миры», неизвестно с каким из них разбирались более внимательно и пристрастно. (Вспомним кстати, что одна из статей в провидческих «Вехах» — книге о русской интеллигенции, вышедшей, еще раз кстати, почти вровень с первой частью «Ямы»,— была посвящена не чему-нибудь, а «интеллигентной молодежи», студенчеству, в частности, его сексуальному сознанию и быту.) Здесь же из большой и разнородной студенческой компании, из множества типов самосознания, вариантов изживания опыта встречи с «ямой» как с миром, осталось лишь двое, и те как персонажи, мягко говоря, «переосмыслены», а жестче и точнее — сфальсифицированы. Студент Лихонин, например, стал уже готовым адвокатом — а ведь есть тут, согласимся, существеннейшая разница для нашей коллизии: то, что одному как бы по рангу положено (прекраснодушная безответственность и мучительно-легкая рефлексия; вообще — проба экзистенциальных жестов и способов поведения), то уже странно и двусмысленно для другого.

Взамен всех этих сокращений и упрощений нам предлагают, как в компенсацию, один любопытный довесок, а именно: «революционную тему» — разумеется, с двусмысленным, по-нынешнему, оценочным знаком. Тамара наша, оказывается, не только с ворами якшается, а и подрабатывает (буквально!) на политических взрывработах (так, надо полагать, «расшифровывают» ее же беглую фразу об одном из любовных эпизодов прошлой жизни). А «студент» Симановский, в повести фанфарон и пошляк-зануда, то «Капиталом» падшую сестру просвещающий, то под юбку лезущий, здесь меняет амплуа на террориста-наймодателя — то ли фанатика, то ли делягу, толком и не понять. Эдакая, понимаете ли, полемическая актуализация... Ну, плюс к тому еще и странное сюжетное коленце — суд,— отсылающее совсем к иным первоисточникам и мотивам; и ровно вдвое большее против литературного количество ямских погромов и самоубийств (чтоб покруче было?). И — не могу пройти мимо — замечательная «модернизация», так сказать, речевых характеристик (чтоб посвежее слушалось?): от эмоциональных междометий «козел» и «бардак» до жеманных формул типа «вы меня утомили»; или невесть откуда взявшийся одесско-блатной акцент, а и вовсе цитаты из другого классика: «Не имей такой привычки быть нервной на работе...»

Ради чего же все жертвы и соавторские потуги? Неужели же лишь для предфинальной красивости в духе и ассортиментном наборе позднеперестроечной многозначительности: могилка под дождем да бутыль под крестом. «А если это символ, то чего?»— как риторически спросил однажды поэт...

Так «по мотивам» эта экранизация? или лишь по осколкам чужого материала, то бишь — «по фактуре». Как раз мотивы авторские и игнорируются или отважно перетолковываются, зато бескомплексно привносятся свои. Такой тип чтения, такое «вопрошание текста», право слово, сильно напоминает дежурное любопытство ямских «гостей»: как, мол, ты, милая, сюда попала, да как у тебя это было в первый раз... Ответы известны: «Тебе расскажут именно такую шаблонную историю, какую ты — сам человек шаблона и пошляк — легче всего переваришь. Потому что сама по себе жизнь или чересчур обыденна и скучна для тебя, или уж так чересчур неправдоподобна, как только умеет быть неправдоподобной жизнь». То самое в итоге и получаем. Вместо «страшной, обнаженной правды», взысканием которой классик, что называется, участвовал в современности и честным обращением к которой то же могли бы сделать и мы. Но... это он, заранее зная, что «многие найдут эту повесть безнравственной и неприличной», наперекор и «от всего сердца» посвящал ее матерям и юношеству. А мы — кому? Или — чему? «Ретро-чернухе»?..

Впрочем, в рамках нашей темы следует сказать спокойней: мы имеем дело не просто с застарелыми грехами киночтения в новой степени; но и попросту с не-чтением. Внеконтекстуальным, не обремененным ни грузом, ни пафосом культурной памяти. Своевременно и безмятежно *использующим*, а не *цитирующим*, и не «готовые смыслы», играя в бисер, а так — «фактурку», играя совсем в другие игры.

●

С «Гамбринусом» случай, сразу скажем, иной.

Прежде всего потому, что берется в дело очевидный шедевр и более того — легенда. То есть рассказ, сюжет, герой, название, давно ставшие если не символом, то эмблемой и бытующие уже как бы сами по себе, легендарно. И авторы-экранизаторы — что сразу ясно и что самое поразительное — это отчетливо понимают: для них лично, как и для меня, это тоже так.

Так что и мы сейчас, если позволите, поведем речь в несколько ином ключе — «легендарно»-интимном.

...Когда же это было — в 73-м, 4-м, 5-м?.. Славное, разгульное, студенческое лето, Одесса. Тесная и теплая, нищая и удалая компания заваливается в «Гамбринус» — не миновать же! А там — о чудо! о адреналин начитанных ассоциаций! — на эстрадке совершенно «гамбринусовские» лабухи, будто не было семи десятка годов и всего, что в них вместилось, будто въяве слышишь бессмертную, Сашкину скрипку... Впрочем, того скрипача, кажется, звали Сеней, а как пианиста — не помню.

Спустя много лет, прошлой осенью я снова сижу в «Гамбринусе» и вижу уже других музыкантов — поплоше, «посовременней» и, не удержавшись», спрашиваю о тех, прежних. А как же, отвечают мне, конечно, кто ж их не помнит! Сеня умер совсем недавно, лежит на таком-то кладбище... Самое же замечательное и бьющее по нервам и воображению то, что диалог этот имеет место во время фестиваля «Золотой Дюк» на презентации фильма «Гамбринус» — натурально, на натуре, по месту прописки...

В том-то и дело, помимо прочего, и в том первое оправдание моих чересчур частных отступлений,— в мощном «гениус локис». Что тут первично, что вторично, «литература» или «жизнь», уже и не разберешь.

Строго говоря, «локусов» тут два: пивная — в бойком портовом городе; и конечно же, тут живет, дышит — и мифологизируется — сама матушка Одесса. Но снова, заметим, прямо не называемая, хотя и узнаваемая. Как и в «киевской» повести-очерке, так и в знаменито-«одесском» рассказе автору нужен некий допуск неопределенности, он и здесь лепит мифологему Города. От этого второго (или первого) локуса (и героя!) авторы фильма практически напрочь отказываются. Но ведь и Куприн в конце-то концов словно бы «свертывает» Город — в «Гамбринус», делая именно малый локус сюжетной метафорой.

Так что в данном случае киноавторы, замыкаясь — буквально! — в четырех стенах, поступают если и не единственно правильно, то во всяком случае правомерно. Они делают это явно сознательно, ибо подчеркнуто; идут на не новый, но всегда трудный и рискованный опыт — целиком павильонного фильма, принципиально и последовательно обживая одну-единственную площадку. И начинают картину отнюдь не с «проясняющего документирования», напротив,— с краски чисто условной и откровенно театральной: только что пустое пространство, на одном повороте героя и камеры, вдруг наполняется всей разношерстной толпой — словно бы эффектный выход бродячей труппы из кулис на подмостки через мгновенные затемнения... Да, пожалуй, подмостки, на которых сейчас разыгрывается почти хрестоматийная драма — вот что такое этот подвал; в этом повороте своя ирония, но высокая, обозначающая умную дистанцию цитирования «чужого» и уже известного, в культуру вошедшего, могущего быть поставленным под вопрос, даже саркастический, но не отменяемого.

С ясным пониманием дела тут строят в павильоне свой подвал, не пытаясь воспроизвести «дерибасовский» и вообще счастливо отказываясь от слишком локального местного колорита, от какого бы то ни было характерного «акцента».

Пестрое коловращение, драматическая ежедневность, славная хмельная гульба, а то и буйство, и все прочее — «жизнь!»... Все это подано, поставлено-сыграно, несмотря на отчетливую театральность (или благодаря ей?) со странным, редкостным привкусом подлинности. Откуда, почему, за счет чего? Только потом понимаешь, в чем дело: кроме трудно определимого и недоказуемого совпадения интонации и атмосферы, «попадания в суть», есть и более осязаемое — скажем так, «фон чтения», внимание к поэзии и поэтике предстоящего тебе текста. Удивительно, но факт: при достаточно вольном, если не своенравном, чтении целого очень многие частные текстовые ходы здесь буквально и буквалистски «реализуются» — в план эпизода ли, в ракурс, в портрет персонажа...

И особенно главного. Нет, не в том, разумеется, смысле, что Михаил Безверхний так уж соответствует купринскому портрету Сашки — «еврей, кроткий, веселый, пьяный, плешивый человек, с наружностью облезлой обезьяны, неопределенных лет»; он хоть и колоритен, но все же не до такой степени. Дело в другой, парадоксально-безотказной точности попадания, в самом выборе: не актер, но типаж; точнее — музыкант. Безверхний — скрипач; и насколько могу судить — экстра-класса, и что особенно важно, супердиапазона, вкусового и прочего. Как рассказывают, из той породы кулуарных (или задворочных) гениев, чей истинный вес хорошо известен коллегам и посвященным, но кто фатально не востребован, не приемлется «номенклатурой культуры». Вот такого-то здесь и надобно! — не в силу полного совпадения социально-психологической сущности и роли, а скорее наоборот, для дистанции цитирования, «переогласовки» коллизии. Только такой «исполнитель» и сможет достойно (и достоверно! — для нас) ответить

на просьбу мадам Ивановой: «Саша, сыграйте что-нибудь свое...» Он тут и сочиняет, и аранжирует, и играет *свое* — замечательную гремучую смесь всех и всяческих мелосов, обнаруживая в том великую художественную свободу и ту самую вселенско-«кабаретную» высокую широту, в которой свой особый артистизм и общекультурная ценность. И — не в обиду прекрасным актерам, что действуют рядом,— переигрывает всех «на раз» (за исключением разве что Руслановой — мадам Ивановой — с ее гениальной органикой простоты), ибо, естественно, не играет — живет, пребывает самим собой, кое-что теряя в драматическом развитии персонажа, но приобретая для целого картины много больше. Он сам и есть главное приобретение и главная удача фильма.

«Гамбринус»

Потери и неудачи в другом. «Павильонный жанр» рано или поздно оборачивается своей изнанкой — и посередине дистанции напряжение провисает, и фильм скучнеет. Тут и первоисточник, коварный в кажущейся простоте, обнажает свою экранизаторскую полупригодность: атмосферная зарисовка считывается моментальным снимком, а собственно сюжет почти до отсутствия «свернут», хоть в этом коконе и зашифрован целый роман. От соблазна его «расшифровать», понимаю, удержаться нет мочи. И иные персонажи начинают терять заданную было спасительную меру «типологической» обобщенности (они так и являются в замкнутость подвала — практически безымянными, под условными титулами Рыбак, Поп, Вор, Городовой...), доразвиваясь до как бы индивидуальной квазибиографии, плоско «конкретизируясь»... А иные и вообще решительно «досочиняются»: например, Пианист (А. Трофимов), становящийся в контрастную диалогическую пару с Сашкой и тем сдвигая коллизию в непредусмотренных направлениях.

Тут мы снова сталкиваемся с характерной, как видно, политизированной актуализацией — вполне в духе и на потребу сиюминутного нашего «пророчества назад». И вот появляется вечный студент-расстрига, от политической меланхолии спасающийся на кабацкой эстраде, с нее же и в тяжкую неволю отбывающий, и в свой срок вновь возникающий с красным бантом, чтоб уже жандарма переодетого за грудки хватать. Или, пуще того, уркаган-подонок, в череду явлений все меняющий «исторические личины» зла-агрессии — вплоть до кожанки, уж не чекистской ли?.. Сгущенную атмосферу самой первой русской заварушки этого века (а рассказ закончен в декабре 1906 года) киноавторы желают продлить иль проецировать на все последующие... Что ж... к тому есть основа-

ния, но лишь некоторые, частичные. «Гамбринус» — классический вариант русского рассказа — неизбежно провоцирует на расширительное толкование. Только смотря на какое. Пожалуй, скорее, чем на сюжетно-дописывающее,— на иное: на то, например, к которому авторы фильма приходят в финале, не ожидаемом и мощно бьющем, сполна искупающем, на мое восприятие, все предыдущие грехи.

...В подвальных подпотолочных окнах замелькают сапоги, притиснутся к стеклу лица — и Город, мир или история, оставшиеся досель между строк и за кадром, перехлестывают границу и затопляют подвал-театр. И мы рывком выскакиваем из павильона, из «Гамбринуса» в... страшно сказать куда. В погром. Не еврейский даже и не одесский — какой-то всеобщий-вселенский. Фантастически снятый «под документ» — до полной иллюзии поначалу, до шокирующей «обманки»,— он почти мгновенно перерастает в трагедийную фантасмагорию, венчаясь («разрешаясь»?..) всеобщей же, «соборной» панихидой». И даже наивно-прямая символика — все рядом и вместе, в одном строю: и поп, и раввин, и персонажи-актеры — не кажется тут натужной и лишней, а пожалуй, той «последней прямотой» простых и единственных слов, которые одни только по-настоящему и нужны, в конце концов, и у последней черты...

...В тот самый день, когда в расписании «Дюка» стояла премьера и обсуждение «Гамбринуса», до нас дошло известие об убийстве отца Александра Меня. И, воля ваша, я ничего не мог с собой поделать, все вязалось вместе, и проекция получалась покруче запланированной в фильме. Такое вот косвенное, но безотказное свидетельство «жизни мотива»... равно как и того факта, что на сей раз киноавторы, вместе с автором первоначальным хотят не хотят, а вполне «участвуют в современности». Корить ли их за резкое отступление от финала куприн-ского, с такой светлой верой утверждавшего, испытав лишь первую приливную волну кровавого бесовства новейшей истории: «Ничего! Человека можно искалечить, но искусство все перетерпит и все победит»? ...Да вот, кстати, и об искусстве и человеке и терпении: потом мне рассказывали, что, снявшись в фильме, скрипач Безверхний наконец-то поехал на первый конкурс за границу, тут же его выиграл и живет теперь, кажется, в тихой Бельгии, ездит по концертам на велосипеде, что мало кого там волнует и не мешает блестящей музыкальной карьере...

Пестрит жизнь, играют мотивы в непредсказуемой художественной ткани действительности... и говорят нам в который раз о глубокой «верности» вольного чтения, если это *чтение*. Если это, например, с затратой ума и в присутствии культурной рефлексии сделанная версия-вариация. Сличая ее в последний раз с оригиналом, посетую лишь на одно различие: шедевр куприн-ского письма и русской новеллистики, помимо всего, отмечен еще и «легким дыханием»; в то время как его замечательно интересная версия в одном из пиков позднеперестроечной «молодой волны» советского кино дышит, увы, тяжеловато, с хрипом и клекотом в легких ли, в горле...

●

Выводить ли нам итоговые формулы — как читает кино?

Как видим, один и тот же классик, в одно и то же время, одному и тому же поколению, оказывается, вполне дает повод и для костюмированной мелодрамы, и для лирической апокалиптики; провоцирует и на внешне фактурную утилизацию, и на цитату-вариацию. Равно как и на «применения», разного сорта и рода, к злобе дня.

Выскажу под занавес глубоко субъективное и вполне безответственное предположение: время нынче — «не чтения» и, строго говоря, не интерпретаций. А скорее — либо спекуляций, пусть даже невинно-добросовестных, либо вариаций. То есть так или иначе — отклика, который каждый понимает в силу собственной начитанности или испорченности, что, говорят, одно и то же.

Андрей Шемякин

Достоевский — не в меру

В семидесятые годы не было практически ни одной киноэкранизации Достоевского.

И те же семидесятые по справедливости можно назвать годами Достоевского — временем, когда он властвовал над умами, когда он уже весь, полностью, с главой «У Тихона» из «Бесов» и анафемой революции вошел в наше культурное сознание, когда спектакль по «Преступлению и наказанию» (инсценировка Ю. Карякина в Театре на Таганке) переломил взгляды столичных интеллигентов на насилие — даже во имя контрреволюции — значение этого сегодня трудно переоценить. А в кино после экранизации «Преступления и наказания» Кулиджанова — мертвое поле.

Но почему? Казалось бы, самое время. Не один Достоевский — вся классика заняла в культуре 70-х подобающее место,— уже не второго эшелона литературного официоза, как было в 30-е, но — место Истории, национального самосознания, самокритики и самоублажения (вот мы какие!), и то один, то другой писатель выходил на авансцену, и гудели споры — «очерняют» или «не очерняют», менялись только эксперты — сначала по идеологии, а потом и по патриотизму. Достоевский — при общей тенденции к сглаживанию острых углов — удовлетворял обоим требованиям, но оставалась самая малость — кинематограф игнорировал то, что у Достоевского неизбежно выходило на поверхность — начало конкретно-историческое. Торжествовала стихия игры, перевертышей, переодевания, а история отыскивалась где-то на обочине прогресса,— историческое сознание стало опознаваться в нашем кино только на рубеже 80-х.

В 1971-м И. Золотусский — один из тех, кто, практически став критиком классики, восстановил ее в статусе современной нам литературы, заметил, что Достоевский может научить кино монтажу. То был знак утверждения классики в роли наставника всех, кто желал учиться; и она, классика, тихо сместила привычных наставников в деле революционного переустройства мира. Но тот монтаж, которому мог научить Достоевский, остался, пожалуй, в 20-х годах («Шинель»), а нынешний становился все повествовательнее, все незаметнее. Даже «Дворянское гнездо» и «Обломов» не выглядели исключениями из общего правила — просто книги были выбраны точно.

Однако сам выбор тоже уже был не столь принципиален. Классика вся становилась культурной почвой, и если не считать отдельных возмущений по поводу А. Митты — «Как царь Петр арапа женил», или Л. Гайдая — «Инкогнито из Петербурга», выбор классика не означал ничего, кроме акта причастности выбирающего к уже завершенному в основных чертах, сложившемуся социокультурному космосу.

Эта же ситуация отчасти сохранялась и в 80-х, в их первой половине. «Жестокий романс» Э. Рязанова били за то, что это была современная картина,— хотя ловили на измене первоисточнику и... классику кино Я. Протазанову. Пространство культуры стало непроницаемым — оно превратилось в палимпсест, где можно было расчищать любой слой. А тексты Достоевского к этому умирающему царству культурных фетишей не имели отношения. Достоевский остался в стороне, так ни к чему и не приспособленный.

Маленькое отступление.

Разговор о типах экранизации, спор о подлинности или ложности той или иной интерпретации будет совершенно бессмысленным до тех пор, пока спорящие не договорятся о терминах. Все 70-е шли дискуссии об экранизации, но со времен известного сборника «Книга спорит с фильмом» дело не очень сдвинулось — ибо нельзя было теорию строить вне философских категорий, а они почитались лишними. Вот и оставалось: «дух» или «буква»? С какого момента произведение такое-то перестает быть таковым и становится сочинением имярек под тем же названием? Читаем (перечитываем) или переписываем (переобдумываем) классику? — вот лейтмотивы дискуссий. Как-то не хо-

чется в них углубляться. Ибо каждая талантливая экранизация становится сама себе законом и, обогащая теорию, не дает тенденцию.

Но, кажется, на этот раз — в новейших экранизациях Достоевского — тенденция все-таки просматривается. Суть ее в том, чтобы вернуть писателя в дорефлексивное состояние. Как будто не было описанного в начале статьи ренессанса Достоевского, не было споров и «аллюзий». Перед нами даже не тексты, а сюжеты и — смутные воспоминания о том, что когда-то, в другой жизни, классика автоматически могла углубить размышления и расширить пласт злободневных ассоциаций и безо всяких хлопот ввести в Историю.

«Мальчики»

«Мальчики» Рениты и Юрия Григорьевых — прямо восходят к «Братьям Карамазовым» И. Пырьева. Та же роскошь, то же благолепие, то же изображение бытового разврата вместо экзистенциальных бездн. И — противовес этим безднам. Выделяя в самостоятельное произведение одну из книг романа, авторы фильма в общем следовали скорее сценической, нежели кинематографической традиции — вспомним «Брата Алешу» В. Розова. Но дело не в том, правомерна или нет подобная операция,— этот вопрос мы условимся не обсуждать сейчас. Дело в том, что роман остался как бы недописанным, незавершенным, и в то же время последняя часть первого тома не сюжетно, но идейно вполне заключала всю грандиозную конструкцию вещи. «Брат Алеша» из карамазовского смрада и разгула, умственного и телесного, попадал в почти утопическое пространство Надежды. Это пространство и экранизировано авторами с редким тщанием и благоговением... и полным забвением катастрофичности книги, неотложности «последних вопросов».

Ответ на один из них, принадлежащий Ивану,— тот самый, хрестоматийный, насчет «слезинки ребенка» и служивший «руководством к действию» многим нашим теоретикам морали,— гласит: «Не хочу другого мальчика!» То есть вообще дело не в слезинке, а в ребенке. Вот авторы и выводят множество детей — все большей частью хороши и играют превосходно,— и елейного, пустого Алешу (Д. Черниговский), существующего только для того, чтобы усмирить ребячью вольницу, снять их наивные тезисы своей кротостью и объединить, чтобы спасти.

Разумеется, здесь Достоевский тоже Учитель. Он взят как будто из церковного канона, будто написана икона с него и остается только благословить им всех страждущих и обремененных. Но, вспомнив Пушкинскую речь, не скажешь, что авторы совсем

«Мальчики». По мотивам романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». Сценарий Р. Григорьевой. Постановка Р. Григорьевой и Ю. Григорьева. Оператор О. Мартынов. Художник А. Анфилов. Композитор П. Чекалов. Звукооператоры В. Дурицын, Б. Крылов. Кинофирма «Мир». 1990.

не правы. Когда-то в Достоевском искали драматические коллизии и сатиру на самодержавие, равно как и сочувствие униженным и оскорбленным. Сегодня он до такой степени просветленней всех наших прогнозов, что детская аудитория — именно его аудитория.

Если сюжет первый — «Мальчики» — может быть отнесен к утопии, сюжет второй — к аллегории. Точнее, к мистерии.

Но позвольте! Речь идет о «Кроткой», поставленной в Грузии для итальянского телевидения. Но даже столь радикальная смена воспринимающей аудитории не в состоянии же превратить европейски известный текст в комментарий к «Покаянию».

Об интерпретации «Покаяния» — в первый период его проката,— спорили, в основном, зачем художник сделал так и что из этого следует.

Показательно само это понимание искусства как тайнописи для посвященных,— для его прочтения нужно было знать шифр. Но нужно помнить и о том, чем этот шифр был в нашем извращенном культурном контексте. Своего рода, как заметила Е. Стишова по другому поводу, «да» и «нет» не говорите.

А когда сказали — образовался вакуум художественного смысла. И там, где в «Покаянии» конкретность исторических аллюзий была растворена в общей системе образов нашествия вселенского Зла и нарушения миропорядка, ныне воздвиглась «Кроткая», целиком построенная на аллегоризме.

Главное в маленькой повести Достоевского — слово. То есть процесс осознания, выраженный в слове. Потрясенный герой осознает одно: «Опоздал»! — и в этой окончательности происшедшего, его необратимости — здесь, на земле,— весь ужас бытия и весь его смысл. Вспомним, что именно это ключевое слово стало «кодовым» для нового (оно же — старое, как мир) мышления — и произнесено оно было тем же Ю. Карякиным аж в 1983 году и имело много оттенков и значений,— «не опоздать»!

В грузинской «Кроткой» герой все равно опоздал — и ничего страшного. В первых кадрах — в просторной светлой комнате две женщины обмывают женское тело невиданной красоты, безо всяких следов ушибов или разложения. Ангел ушел туда, откуда спустился, не выдержал — улетел обратно. Вот и вся история. А сознания, то есть потрясения, то есть изменения — нет. Лев Дуров, рассказывающий нам «Кроткую», то хмурится, то жмурится, то окажется на шифоньере, то — за столом, то с непроницаемым видом пройдется по городу — постоянно переигрывает, комикует непонятно зачем. Потом, в финале, становится понятно: он, собственно, играет Зло. Мелкое такое, несущественное, забравшее власть над человеком, и потому вся его исповедь — сплошной поток слов, не более того, и верить ему нельзя ни в коем случае. Он и сам не верит

«Униженные и оскорбленные»

в то, что говорит, он лишь увлекается, играет, воображает: а хочу — будет так, хочу — эдак. В пустом пространстве комнаты, где он сидит, как сумасшедший, в белой ночной рубашке и расхаживает, словно Гишпанский король из «Записок сумасшедшего» Гоголя (в смысле — в состоянии, в образе короля Гишпанского), возникают — по мере того как подвигается рассказ, все новые детали и далее уже не исчезают. Таков принцип «осознания». Вещь как факт. Или факт как вещь — один черт, то есть бес.

«Кроткая». По повести Ф. М. Достоевского Автор сценария и режиссер А. Варсимашвили. Оператор М. Магалашвили. Художник М. Чавчавадзе. Композитор В. Кахидзе. Продюсер А. Дзинари. Творческое объединение «АРСИ» (СССР — Италия). 1991.

Соответственно героиня (Нино Тархан-Моурави) — как уже говорилось, ангел во плоти, да и в снах своих она видит ангелов с подвязанными крылышками, восходящих, разумеется, не к «Жене керосинщика», а к фольклорному театру-вертепу. Ее главное качество -- гордость,-- немаловажное для христианина Достоевского, сразу придающее ситуации глубину, здесь никак не отыгрывается. Кроткая просто смотрит огромными черными глазами мимо героя на нас — воплощенная жертва, и само самоубийство — тягчайший грех — выглядит как освобождение от страданий. Да и какие тут страдания?

В финале вместо самоубийства — красивая деталь,-- белый шарфик Кроткой летит по ветру.

Искусственность этой с незаурядным мастерством сделанной ленты, мне кажется, от искусственности ситуации, когда все присягают на верность Правде — и не о чем говорить искусству, имеющему право на «ложь» (в пушкинском понимании слова, то есть заведомый вымысел) по определению.

Если и сохраняется художественный смысл экранизируемого текста, то лишь в самой субстанции языка, сопротивляющегося разрушению слова даже и помимо значений, от слова оторвавшихся. «Вечный муж» Евгения Марковского, сделанный на «Беларусьфильме» и предназначенный для телевидения, кажется, и создавался-то для того, чтобы продемонстрировать выхолощенность всех прошлых «подтекстов», методично привязывавшихся к Достоевскому. То есть того, ради чего он писал. История Вельчанинова (И. Костолевский) и Павла Павловича (С. Любшин) изложена так, чтобы все фабульные связки были опущены. Остается только одно: погоня одного человека за другим, не побоюсь этого слова, приставания,— и реакция нервозного, издерганного, чуть истеричного, а на самом-то деле вполне здорового господина, не знающего, что ему делать с этим наказанием Господним. Любшин играет превосходно, Костолевский — тоже, но кажется, что играют-то они ряженых из пырьевского «Идиота». И только стремительность камеры Анатолия Клейменова, ее бег, перемежающийся томительными паузами, когда думаешь, будто режиссер не знает основ мизансценирования, и финал — прощание, разрыв этой странной связи ближнего с ближним да еще очень сильная сцена глумления над Павлом Павловичем у его невесты, доказывают, что Марковский искал в каком-то направлении, а не просто уродовал классика, как полагает В. Кисунько в «Экране и сцене». Только, боюсь, эти поиски были скорее следствием импровизации, нежели чем-то концептуально продуманным. И, натурально, две серии, способные привести в ярость даже самого терпеливого зрителя, если он просто не в состоянии понять, о чем речь, зная, однако, первоисточник.

Текст Достоевского здесь — фантазия на собственные темы, явленные не фабульными линиями, не героями, а фактурой и, думаю, не для маскарада, не для того, чтобы скрыть пустоты. Просто Достоевский, как известно еще из Бахтина, классик идеологический. (И полифонический — то есть как бы растворяющийся в голосах, организующих текст, выходящий за его пределы и незримо контролирующий свою Вселенную.) Если же организующего начала нет, то можно наблюдать броуновское движение «частиц» и «элементов», именно то, что происходит в фильме Марковского. Стало быть, от вопроса о смысле не отбиться — во всяком случае, Достоевский этого не позволяет.

Андрей Эшпай в «Униженных и оскорбленных» — самом масштабном и амбициозном проекте последнего времени — это понял. Как понял и необходимость принять интерпретации Достоевского как данность, с которой можно «иметь дело». Сюжет его фильма, собственно, и есть обретение смысла внутри интерпретации — сначала живописной, ибо картина отталкивается от уже известных по иллюстрациям образов и фактуры романов Достоевского, хотя вряд ли скажешь, что цитируется в каждый конкретный момент. Статичные кадры улиц, домов, набережных, стен, выкрашенных во всевозможные оттенки серого, голубого и зеленого с переходом в коричневый, одежда героев, лестницы — петербургские углы — сначала просто играют роль коммуникативного кода, напоминая о том, что мы уже видели и читали. Рваное поначалу повествование затем весьма заботливо заполняет собственные пустоты, все проясняется, даже до педантизма, странного на мой взгляд для автора изысканно-пижонского «Шута». Тут и замечаешь, откуда принцип, - из «Неоконченной пьесы для механического пианино»,— взять сравнительно ранний текст — и вперед. Но принцип и обновлен кое в чем, и весьма существенном.

«Вечный муж». По повести Ф. М. Достоевского
Автор сценария и режиссер Е. Марковский. Оператор А. Клейменов. Художник В. Кубарев. Композитор В. Белолипецкий. Звукооператор С. Синявский. «Беларусьфильм». 1991.

«Униженные и оскорбленные». По роману Ф. М. Достоевского
Автор сценария А. Володин. Режиссер А. Эшпай. Операторы С. Юриздицкий, А. Казаренсков. Композитор П. Мимран. Киностудия «Глобус» (СССР) — «Лейла-филмз» (Швейцария). 1990.

А. Эшпай улавливает в «Униженных и оскорбленных» позднего Достоевского, но в отличие от того, что проделал Михалков с Чеховым, не вытаскивает его на свет Божий, равно как и не пытается экранизировать автора, а не вещь — в том смысле, что «всего Достоевского» вы в фильме не найдете, не найдете даже и все нынешние представления о классике, с которыми тоже ведь можно работать, как с культурной почвой, о чем мы уже говорили в начале этих заметок. Эшпай укрощает стихию писателя, его бездны,— разумеется, там, где это еще можно сделать, он оставляет из всех вопросов гения — один. Зато сегодня, пожалуй что, и основной — из тех, что мучают это режиссерское поколение.

Это вопрос о возможности творчества и его этических границах, о праве художника искупать собственные грехи в процессе «припоминания и записывания» (слова Подростка). Центральное лицо фильма — писатель (С. Перелыгин), и именно его просят помочь, и он помогает — но, оторвав от себя Нелли, фактически убивает ее. Творца окружают персонажи — во плоти и крови, обретшие собственную жизнь,— и они уже будто вправе спрашивать: и что ты с нами дальше будешь делать? И появляется искуситель — вкусно, смачно, тоже чуть цитируя, чуть играя в свои старые роли, заполняет собой весь фильм Никита Михалков — князь Валковский. Центральная сцена фильма — в ресторане (аналог кабака — одного из ключевых в образном Космосе писателя), где искушенный князь словно испытывает только что понявшего смысл моральной неуступчивости юного писателя, провоцирует его, дурит, кается, грозит — блестящая сцена. И что же в состоянии ответить наш подчеркнуто неприятный (таким и сыгран) герой? Он уходит. Но ответа на все эти подначки у него нет.

Мы снова возвращаемся таким способом к идее (пока еще недовоплощенной образно — фильм Эшпая, конечно, набросок концепции) многомерности жизни, в которую «уходят» все наши к ней вопросы и представления о добре и зле. Даже пространство фильма открывает при плоскостном изображении натуры бездны внутри павильона (любопытно, что Сергей Юриздицкий снимал не павильон, как можно предполагать, а натуру, и напротив, Александр Казаренсков, блистательно дебютировавший в «Шуте», загнан в павильон), одно почти неприметно переходит в другое. Реальность — в подполье души.

Режиссер всемерно освобождает фильм от того, что принято считать внешними признаками «протеического» стиля Достоевского — ситуации скандала, истерики и прочее. Героиню фильма играет Настасья Кински — и не только (не столько) потому, что «звезда»,— просто она способна сыграть внутреннее напряжение и внешний холод. Неожидан и в высшей степени уместен Александр Абдулов в роли Маслобоева — он играет противоположное Михалкову, но если князь Валковский, постепенно самообнажаясь, одновременно ставит в тупик — дна роли не видно,— Абдулов, наоборот, становится все строже, снимает налет театральности со своего персонажа, и в конце разговора с писателем говорит просто и строго, «выйдя из игры», но уйдя в породившую его жизнь.

Сюжет этой экранизации Достоевского вырисовывается, таким образом, как попытка опереться на то, что его книги реально дали в семидесятые годы. Не «чему научили» — а именно что дали, какое понимание реальности, учитывающее взгляд писателя на мироздание, но к нему, ко взгляду, не сводящееся.

Писатель — всегда оптика, всегда власть, всегда напряжение мысли и система взглядов. С помощью многообразных оптик мы и пытались разглядеть время 70-х, отчего и кажется сейчас эта эпоха культуротворческой, да отчасти она ею и была, и об этом необходимо говорить, это необходимо исследовать без иронии и предвзятости, даже, я бы сказал, предзаданности выводов. Но из нынешних экранизаций, хлынувших, как (увы, штамп!) из рога изобилия, явствует одно — общее для всех: эта культурная почва таила в себе и симптомы кризиса. Выражался он в следующем: это было проедание накопленных богатств, то есть интеллектуальное иждивенчество. Привычная утилитарность в восприятии искусства, казавшаяся панацеей в 70-е и в начале 80-х, будучи выявленной ходом вещей, за себя отомстила.

Искусство может учить, если нам угодно у него учиться. Но искусство в роли учителя жизни — вместо (а не вместе) философии, науки, непосредственного опыта, наконец, религии — неизбежно истончается и исчезает, что и было доказано фильмами. Знаменитое толстовское «чуть-чуть» в отношении искусства — это не мастерство и даже не талант — просто тайна.

А Достоевский в 70-е выступал в роли не только Учителя, но и Разоблачителя — куда уж тут тайны искать!

Кстати и напоследок: Игорь Таланкин подхватил давний климовский проект и экранизирует вслед за Вайдой «Бесов» (не знаю, в интерпретации ли Камю, или прямо так).

Что-то нас ждет...

В. В. Зеньковский

Проблема красоты в миросозерцании Достоевского

К 170-летию со дня рождения Ф. М. Достоевского

Василий Васильевич Зеньковский (1881—1962) — один из крупнейших представителей русской философско-религиозной мысли. Родился в городе Проскурове. Окончил Киевский университет. С 1915 по 1919 год — профессор Киевского университета. С 1919 года — в эмиграции. С 1920 по 1923 год — профессор философии Белградского университета. С 1923 по 1926 год — директор Педагогического института в Праге. С 1926 по 1962 год — профессор Богословского института в Париже. В 1942 году принял священство. Основные работы: «Проблемы психической причинности» (Киев, 1914), «Психология детства» (1923), «Русские мыслители и Европа» (1926), «Проблемы воспитания в свете христианской антропологии» (1924), «История русской философии» (1948—1950), «Апологетика» (1959), «Н. В. Гоголь» (1961), «Основы христианской философии» (1961—1964)».

Настоящий этюд представляет обработку речи, произнесенной на торжественном заседании Религиозно-философской академии в память Достоевского (в феврале 1931 года). Впервые напечатан в журнале «Путь» — органе русской религиозной мысли под редакцией Н. А. Бердяева и Б. В. Вышеславцева (Париж, 1933, № 37).

1. Есть достаточно оснований утверждать, что Достоевский всю жизнь интересовался вопросом о красоте, о смысле и задачах искусства. Он написал однажды своему брату: «Я присел за статью об искусстве. Статья моя — плод десятилетних обдумываний... Это, собственно, о назначении христианства в искусстве». В «Дневнике писателя» за 1873 год мы находим много отдельных мыслей, которые явно представляют отрывки из слагавшейся системы эстетического мировоззрения, хотя уже в это время у Достоевского бродили — недостаточно, впрочем, оформленными — те мысли о трагедии красоты, которые с такой силой высказываются им позже в «Братьях Карамазовых». В одном письме к Полонскому Достоевский пишет (в 1876 году): «Хотел бы писать о литературе и о том, о чем никто с тридцатых годов ничего не писал — о чистой красоте».

В Достоевском действительно все время шла большая внутренняя работа по вопросам о смысле красоты, о задачах искусства, и если работа так мало все же (сравнительно с другими темами) отразилась в его творчестве, то причину этого надо искать в том, что у него очень рано (но, конечно, уже после каторги) наметилось глубокое раздвоение, с которым он никак не мог справиться. С одной стороны, мысли Достоевского настойчиво развивались в сторону тех идей, вершиной которых является формула «Красота спасет мир»,— с другой стороны, в нем с не меньшей силой — и чем дальше, тем определеннее — выступало сознание того, что красота есть *объект* спасения, а не сила спасения... Эти два цикла идей развивались у Достоевского параллельно, друг друга путая и осложняя. По существу Достоевский так и не справился с этой трагической антиномией, не смог выработать цельного эстетического мировоззрения. Мы только можем следить за борьбой двух антиномических циклов идей у Достоевского — «вера в красоту» слишком глубоко была связана с его почвенничеством,

чтобы легко уступить место трагической концепции красоты. Крушение эстетической утопии разрушало, в сущности, всю систему историософии Достоевского, обнажало затаенную мечту о «восстановлении» человечества, вскрывало в ней элементы настоящего натурализма. Нужна была перестройка всего мировоззрения — но смерть помешала выполнить эту задачу.

2. Ключ к диалектике философских исканий Достоевского лежит в его антропологии. Если первые произведения Достоевского (до каторги) еще недостаточно выявляют это, если увлечение утопическим социализмом в раннем периоде ставит ударение на теме об устроении человечества и освобождении его от тяжестей неустроенной жизни — то как раз каторга приносит резкий перелом. Загадка человеческой души, сложность и «неустроенность» ее, тяжкое и темное подполье раскрываются перед Достоевским с такой силой, с такой неотразимостью, что всю жизнь остается он отравленным тем, что привелось ему увидеть и понять в человеческой душе. Тот наивный оптимизм, который лежит в основе теории прогресса и всяческих утопий, не мог удержаться в его душе — он пропал в нем навсегда. Как это часто бывает, Достоевский не сразу овладел тем, что непосредственно вошло в его душу в годы каторги,— но все его дальнейшее творчество по существу остается навсегда связанным с этим страшным наследством, жившим в его душе, и через художественное творчество Достоевский как бы искал освобождения от него. Темное в человеке, хаотичность и неустроенность души, власть подполья и аморальность его, жуткая сила пола — все эти темы были нужны Достоевскому, чтобы осмыслить то, на что он нагляделся на каторге, и чтобы сбросить с себя власть этих жутких видений. Именно здесь по-новому возникает перед Достоевским прежняя тема «восстановления падшего человека», тема спасения и исцеления его. То, что в наивном, несозревшем сознании определяло тяготение к утопиям, облекалось в живом опыте в такую страшную, мучительную действительность, от которой хотелось убежать и о которой даже «жестокий талант» Достоевского не всегда решался говорить читателю. Нужно было опуститься на самое дно, заглянуть в ужасающую темноту души, как это и привелось Достоевскому, чтобы в этом опыте остро и неотразимо пережить нужду человечества в спасении, в исцелении. Один немецкий писатель озаглавил свою статью о Достоевском ужасным названием: "Blick ins Chaos"[1]. Достоевский действительно заглянул в те глубины души человеческой, где перед ним на всю жизнь прошли видения хаотичности, неустроенности и темноты в нашей душе.

Достоевский не стал от этих видений ни циником, ни пессимистом — в нем не угасла вера в человека, несмотря на то, что увидел он все гадости в человеке. Скорее, наоборот — любовь к падшим людям, к темной душе, к «неустроенным» натурам уцелела у него и даже стала глубже и прочнее. На всю жизнь эта любовь к человеческой душе связалась для Достоевского с Евангелием, с проповедью Христа о любви, и христианство для Достоевского открылось именно как сила спасения и как путь спасения. Достоевский понял в Евангелии самое существенное, понял то, для чего оно явилось миру,— и странно, что именно в этом видят свидетельство некоторой узости Достоевского, упрекают его в бледности церковного понимания христианства, говорят о его преимущественно «евангельском» усвоении христианства...

Центральное значение идеи *спасения* в христианстве нужно непременно иметь в виду, чтобы понять диалектику духовных исканий и философских построений Достоевского. Эта диалектика определяется двумя исходными темами — темой о падении человека и темой его спасения и восстановления. Эти две темы как бы две главы из христианской антропологии — одна предполагает другую, вернее, одна сопряжена с другой, ибо только в своем сочетании они раскрывают *христианское* учение о человеке. Лишь в свете христианского учения об образе Божием и о его восстановлении в падшем человеке через обожение — до конца открывается вся ложь и неправда, вся тьма и неустроенность человека, неизбежность характеристики его, как «падшего», а в то же время открывается путь для «восстановления» и спасения.

Но как раз именно в этой точке — учении об образе Божием, заключенном в человеке, но не действующем в нем благодаря силе греха,— и таится источник очень глубокого и исторически влиятельного искажения христианства, которое можно назвать «христианским натурализмом». Натурализм мы находим там, где «естество» мыслится способным к преображению своими собственными силами — так, все почвенничество с его верой в народ, в «почву», в естественные силы народной души грешило таким натурализмом. Тайна преобра-

[1] «Взгляд в хаос» (нем.).

жения и отдельного человека, и народа мыслится вне Бога, спасение может и должно прийти от самого человека. В этих перспективах сама Церковь мыслится не как тело Христово, не как Богочеловеческий организм, а как вошедшая уже в мир, как пребывающая в нем сила, сросшаяся с естеством... Соблазн натурализма, недостаточное сознание всей конкретной связи добра и правды в мире с благодатью Божией ждет нас на каждом шагу, но с особой силой встает этот соблазн тогда, когда мы встречаемся с красотой. Есть в красоте что-то уже достигнутое, можно сказать, уже преображенное; красота предстает перед нами, как явление скрытой в естестве силы, как свидетельство того, что спасение естества заключено в нем самом, в его внутренней силе, обычно ослабленной и бездейственной. Этот соблазн неизбежно ведет к эстетическому утопизму; ему отдали дань многие русские мыслители, но особенно замечательно сказался эстетический утопизм у Гоголя и у Достоевского.

3. Обратимся к Достоевскому и проследим развитие его эстетических взглядов.

Однажды в «Дневнике писателя» (за 1877 год) Достоевский высказал такую мысль: «Величайшая красота человека, величайшая чистота его... обращаются ни во что, проходят без пользы человечеству... единственно потому, что всем этим дарам не хватило гения, чтобы управить этим богатством». В этом замечании, высказанном «между прочим», заключены две основные мысли того религиозно-эстетического натурализма, который так глубоко сидел в Достоевском и определял его размышления и замыслы. Красота есть свидетельство некоего богатства, *уже* нам данного, *уже* в нас заключенного... а с другой стороны, красота таит в себе силу, для «управления» которой необходим гений.

Обратимся сначала к первой, очень характерной и существенной мысли Достоевского. В том же «Дневнике писателя» (за 1873 год) читаем: «Красота есть нормальность, здоровье» и в другом месте: «Красота есть гармония, в ней залог успокоения, она воплощает человеку и человечеству его идеалы». Эта красота уже есть в мире, и горе наше в том, что мы ее не замечаем, проходим мимо нее, не пользуемся ею. «Я не понимаю,— говорит князь Мышкин,— как можно проходить мимо дерева и не быть счастливым, что видишь его». Особенно много этой уже наличной, но не замеченной нами красоты в детях; в своем учении о детях («дети до семи лет — существа особого рода») Достоевский возвышается до чисто евангельского любования красотой детской души. «Смеющийся и веселящийся ребенок,— читаем в одном месте в «Подростке»,— *это луч из рая,* это откровение из будущего, когда человек станет так же чист и прост душой, как дитя». Все эти мысли как в фокусе сходятся в формуле старца Зосимы: «Мы не понимаем, *что жизнь есть рай* (уже ныне! — *В. З.*), ибо стоит только нам захотеть понять, и он тотчас же предстанет перед нами во всей своей красоте». Эта красота мира, невидимая и закрытая для тех, кто не ищет красоты в мире, уже ныне разлита в мире — в «природе,— читаем в одной заметке Достоевского,— все рассчитано на нормального человека, все рассчитано на святого и безгрешного». Красота есть в мире, она есть его богатство, его правда, но она затемнена злом и грехом. В «Подростке» находим замечательные комментарии к картине Лоррена, которую Достоевский хотел бы назвать «золотой век»[2]. Достоевский видит в картине «видение чудесного сна о прекрасных людях, у которых великий избыток непочатых сил создает простодушную радость».

«О чудный сон,— говорит далее Версилов,— высокое заблуждение! Мечта самая невероятная из всех, какие были, но которой все человечество всю свою жизнь отдавало все свои силы, для которой всем жертвовали, без которой народы уже не хотят жить... И все это ощущение я как будто пережил в этом сне. *Ощущение счастья, мне еще неизвестное,* прошло сквозь все сердце мое даже до боли». Это глубокое ощущение красоты в мире, в людях — реальной, но лишь закрытой — Достоевский называет уже здесь «высоким заблуждением», «мечтой самой невероятной» — и в эти же годы он снова возвращается к «невероятной мечте» и пишет свой замечательный «Сон смешного человека», в котором еще ярче и конкретнее представлен человек в его первозданной красоте. Эта красота разрушена грехом (в этом основная мысль этой маленькой фантазии, насыщенной какой-то особенной грустью о счастье, ушедшем в глубь души и блещущем нам лишь как мечта) — в душе нашей сохранилось лишь влечение к красоте, трепетное искание ее. Но о том, как, по словам Достоевского, «помутилась эстетическая идея в человечестве», скажем далее, вернемся пока к учению о красоте в мире и значению ее для нас. «Я объявляю,— говорит в надрыве старик Верховенский,— что Шекспир и Рафаэль выше освобождения крестьян, выше юного поколения, выше почти всего уже человечества,— ибо они уже плод, настоящий плод всего челове-

[2] Чрезвычайно близко к этой теме подходит Глеб Успенский в своем этюде о Венере Милосской (очерк «Выпрямила» в «Записках Тяпушкина»).

чества — и может быть высший плод, какой только может быть... Да знаете ли вы, что без англичан еще можно прожить человечеству, без Германии можно, без русского человека слишком возможно, без науки можно, без хлеба можно, *без одной только красоты невозможно*, ибо совсем нечего будет делать на свете. *Вся тайна тут, вся история тут*. Сама наука *не простоит без красоты*, обратится в хамство». Эта замечательная тирада, вложенная в уста Степана Трофимовича, когда он был уже вне себя, развивает, однако, одну из важнейших мыслей Достоевского, что *все «держится» красотой*, которая и есть «вся тайна» жизни, ее правда и ее сила, ее основа и норма. О том, что «вся история тут», говорит тот же Степан Трофимович: «Человеку гораздо необходимее собственного счастья знать и каждое мгновение верить в то, что есть где-то уже совершенное и спокойное счастье — для всех и для всего. Весь закон бытия человеческого *лишь в том*, чтобы человек всегда мог преклониться перед безмерно великим. Если лишить людей безмерно великого, то не станут они жить — и умрут в отчаянии. Безмерное и Бесконечное так же необходимы человеку, как та малая планета, на которой они живут». Потребность эстетического поклонения охраняет в человеке эту связь с Бесконечностью — и в охране ее, как мы увидим дальше, ключ к здоровью, в разрушении ее — источник порчи и гибели.

Об эстетической потребности, ее глубине, где она *неразрывно связана с моральной и религиозной сферой*, Достоевский в данном цикле идей учил так, как учил Шиллер: по своему существу влечение к красоте представляется ему *однородным* с исканием Бесконечности (то есть с религиозными движениями души), с исканием добра. С того времени, когда было нарушено это изначальное, внутреннее единство эстетического начала с религиозной и моральной сферой,— и «помутилась эстетическая идея в человечестве». В своей же цельности эстетическое движение в душе есть коренная основа нашего бытия. Вот что читаем мы в замечательном отрывке, в котором Шатов излагает Ставрогину его же собственные мысли: «Разум и наука в жизни народов всегда, теперь и с начала веков исполняли должность лишь второстепенную и так и будут исполнять ее до конца веков. Народы *слагаются и движутся силой иной*, повелевающей и господствующей, но происхождение которой неизвестно и необъяснимо. Эта сила есть сила неутолимого желания дойти до конца (то есть достичь совершенства.— *В. З.*) и в то же время конец отвергающая (то есть ищущая в совершенстве бесконечного.— *В. З.*). Это есть сила беспрерывного и неустанного подтверждения своего бытия и отрицание смерти. Дух жизни, как говорит Писание, «реки воды живой», иссяканием которых так угрожает Апокалипсис. *Начало эстетическое*, как говорят философы[3], начало нравственное, как отождествляют они же. Искание Бога, как называю я его проще. Цель всего движения народного во всяком народе и во всяком периоде его бытия есть единственно лишь искание Бога...» В новых материалах, ныне публикуемых, находим у Достоевского такую мысль, близко подходящую к приведенному отрывку: «Дух Святой есть *непосредственное понимание красоты, пророческое сознавание гармонии* и, стало быть, и неуклонное стремление к ней». Это эстетическое истолкование благодатного осенения души святым Духом или, говоря иначе, религиозное истолкование эстетического движения всецело связано для Достоевского с учением об изначальной целостности в человеке, о той внутренней связанности в нем эстетического, морального и религиозного начала, которое так типично для этого цикла идей о красоте в мире и о человеке, об неутомимом искании нами красоты, о том, что красотой держится мир и история. Еще у старца Зосимы, поучения которого развивают эту же тему о красоте в человеке, об изначальной целостности и правде в нем, находим те же мысли. «Многое от людей сокрыто,— говорит он, но взамен того даровано нам такое сокровенное ощущение живой связи с миром иным». Именно это ощущение и определяет и эстетическую отзывчивость и творческий смысл всякого восторга. «Ищи восторга и исступления, поучает старец Зосима, исступления же сего не стыдись, дорожи им, ибо оно есть дар Божий, великий».

В материалах к «Бесам» находим такое место: «Христос затем и приходил, чтобы человечество узнало, что и его земная природа, дух человеческий может явиться действительно в таком небесном блеске, на самом деле и во плоти, а не то что в одной мечте и идеале — *что это и естественно и возможно*». В этих словах уже ясно выступает неполнота христианской идеи — явление Христа берется не в его искупительной жертве, единственно спасшей нас, а в явлении и раскрытии первозданного образа Божия. Можно было бы, заостряя мысль Достоевского, сказать даже, что спасительная сила заключена в самом бытии,

[3] Конечно, здесь имеется в виду Шеллинг.

но связана она грехом и происшедшим отсюда «затемнением» и Христос вернул миру власть над этой силой... От такой интерпретации недалеко уже до такого понимания Христа, которое видит в Нем «посланника Божия», одушевленного силой свыше, но не Сына Божия... Я не хочу приписывать Достоевскому таких мыслей, ему не свойственных, но вера в то, что сила спасения дана миру от его создания, что она заключена в нем, что красота есть свидетельство и явление этой силы и что нужно лишь овладеть этой силой,— и образует основу христианского натурализма у Достоевского. Правда, эстетическая идея «помутилась» в человечестве и красота стала «загадкой» (как читаем в том же «Идиоте», где высказана мысль о том, что «красота спасет мир») — но это уже начало другого цикла мыслей Достоевского, к которым мы перейдем позднее.

Мотивы христианского натурализма очень тонко и глубоко пронизывают собой многие речи старца Зосимы, и тут подлинное Православие, с его светлым космизмом, с его ожиданием «обожения» мира через Церковь и в Церкви незаметно сочетается с натурализмом, по существу упраздняющим Голгофу и смерть Спасителя, делающим даже ненужным Воскресение Спасителя, а живущим всецело откровением о Боговоплощении[4] да еще чудом претворения «воды» в «новое вино» — чудом, которое легко может быть перетолковано именно в тонах христианского натурализма, не знающего того, что Церковь благодать спасения сообщает лишь через таинства...

4. В свете развитых мыслей по-новому освещается дорогая Достоевскому идея «восстановления падшего человека», идея спасения. Мы говорили уже о том, что в этой идее Достоевский стоит по существу на почве *церковного* понимания христианства, но спасительная сила Церкви разумеется здесь опять же в категории «святости» (параллельной категории «Боговоплощения»), а не подается в таинствах. Есть одно замечательное место в «Братьях Карамазовых», в которых достигают предельного выражения мотивы христианского натурализма, признание, что спасение приходит не извне (не от Бога и от Церкви), а от самой сущности человека, если она «святится», то есть сбрасывает силу греха. Вот это место (размышления Алеши о старце Зосиме): «Все равно он свят, *в его сердце тайна обновления для всех*, та мощь, которая установит, наконец, правду на земле,— и будут все святы и будут любить друг друга и не будет ни богатых, ни бедных, ни возвышающихся, ни униженных, а будут все как дети Божие и наступит Царство Божие». «Вот о чем грезилось сердцу Алеши»,— добавляет Достоевский. Одному ли Алеше — или самому Достоевскому? Думаю, что да. В наступлении царства Божия — в этой системе идей — нет ничего, превышающего силы человеческие — оно должно стать явным и мощным, ибо оно уже есть в глубине «земли», и путь святости, путь любви дает простор этой силе. Именно здесь и дан надлежащий комментарий к мысли князя Мышкина, что «красота спасет мир». Здесь не сказано — *искусство*,— потому эстетическая утопия Достоевского отлична от эстетических утопий Гоголя или Скрябина. Если красота, как объективная сила, а не как творчество художественное, может спасти мир, то это значит иначе, что восстановление той целостности мира, которая сохранилась в глубине его и которая и есть источник красоты, как сила святого Духа, соприсущая миру,— спасет мир, если она возобладает над «помутнением» эстетической идеи в человечестве. Спасение мира через красоту есть спасение через явление той силы, которая задавлена грехом.

Формула о спасении мира через красоту есть формула *софиологическая* — и в том смысле, что она покоится на признании, что красота мира восходит к идеальной основе, к софийной глубине мира и в том смысле, что «спасение» мира есть именно «восстановление», то есть проявление софийной основы мира, сдавленной и прикрытой темной оболочкой греха и неправды. Эстетическая философия не может быть вообще иной, как софиологической, если она считает красоту реальностью, а не видимостью» ("Schein", как гласит эстетика немецкая),— ибо в красоте дан один из важнейших мотивов софиологии вообще[5]. Но в русской софиологии недостаточно было взвешено то, что эстетическая идея «помутилась в человечестве», что есть «темный лик тварной Софии»[6]. Достоевский больше других приблизился к этой стороне проблемы, в учете которой софиология освобождается впервые от элементов натурализма и безукоризненно выражает христианское учение о мире, как его хранит Православная Церковь. Мы сейчас перейдем к тому, что думал Достоевский о «помутнении» эстетической идеи, пока же подчеркиваем, что в формуле о спасении мира через красоту дана не апология

[4] То же самое характерно для богословия В. В. Розанова, если только можно говорить о его «богословии».
[5] См. мою статью «Преодоление платонизма и софийное понимание мира. Путь».
[6] См. мой этюд, подготавливаемый к печати, на тему «Темный лик тварной Софии».

искусства, а дана *религиозная идея* — спасения мира через святость, через восстановление образа Божия в нас.

5. Я не вижу надобности в том, чтобы строить ту гипотезу, которую выдвинул Комарович относительно эстетического и духовного перелома в Достоевском, когда он был в Дрездене. Из представленного материала, развернутого, правда, не в генетическом порядке, для чего еще нет достаточно данных, а в систематическом обзоре, видно, что в эстетической сфере Достоевский с ранней поры сосредоточивал свои лучшие упования и почерпал силы для веры в возможность «преображения». В пору увлечения утопическим социализмом, который оформил впервые мысли о «нормальном устроении» человека и человечества, Достоевский горячо и страстно жил темами искусства, хотя ясно еще не формулировал своей эстетической утопии. Крушение веры во внешние пути «нормального устроения» человека и человечества, близкое знакомство со всей тьмой в человеке, открывшейся ему на каторге, сознание, что «восстановление падшего человека» возможно лишь на тех путях внутреннего преображения, какие раскрыл людям Христос, обусловило появление эстетической и натуралистической утопии, связанной с учением «почвенничества», с признанием, что в человеке и человечестве есть богатые силы, задавленные грехом и неправдой, силы эстетические. Начало эстетическое здесь берется как целостное, внутреннее, соединенное с моральной и религиозной сферой, как поклонение Высшему Началу,— богословски говоря, как сила Святого Духа, действующая в мире.

Но эта религиозно-эстетическая концепция оказалась непрочной — уже в силу того, что наличность эстетического начала не предохранила мир от падения и от извращенной любви к греху. Моральная сфера и эстетическое начало не пребывают в изначальном их единстве. Уже в «Идиоте» о красоте говорится, что она есть загадка — по-видимому, в том смысле, что она бессильна и не может явить себя во всей глубине, которая остается скрытой.

Я уже приводил те строки из письма Достоевского к брату, где он сообщает о том, что пишет «письма об искусстве»: «Это, собственно, о назначении христианства в искусстве». Если вдуматься в эти строки и сопоставить их с известной мыслью Гоголя, что в искусстве нам даны «незримые ступени к христианству», то есть раскрыто назначение искусства в христианстве (а не христианства в искусстве, как пишет Достоевский), то становится ясным, что для Достоевского искусство вне христианства как бы не справляется со своей задачей, что оно не может раскрыть своих крыльев без христианства и «назначение христианства в искусстве» должно было бы, очевидно, в том и состоять, чтобы «помочь» искусству. *Быть может*, даже спасти его? До этой мысли, к которой по существу Достоевский шел, он так и не дошел, но она бросает свет на диалектику его исканий в этой области. Ведь вся беда в том, по Достоевскому, что «эстетическая идея помутилась в человеке». Смысл этой знаменитой фразы может быть истолкован лишь так, что сила, которая была присуща эстетическому началу в его существе, в его изначальной целостности (где оно внутренне соединено с моральной чистотой и религиозной правдой) ослабела в нем, *ибо разорвалась эта изначальная связь красоты и добра, искусства и морали*. Здесь лежит ключ ко всем дальнейшим горьким мыслям Достоевского, подтачивавшим его эстетическую утопию. Аморальность, царящая в подполье человека, изображенная с такой силой в «Записках из подполья», есть ныне основной факт о человеке, и Достоевский, развивая эти темы, первоначально развивает их вне связи с проблемой эстетического начала (кн. Валковский, Свидригайлов, Раскольников). Уже в раннем замысле «Бесов», который стал ныне известен, встречается впервые подход к сближению проблемы человеческой мерзости с эстетической жизнью в нас. В «Идиоте», который, как ныне известно, подвергся очень серьезной переработке, хотя и дана решительная формула эстетической утопии («красота спасет мир»), но дана она все же не в прямой речи, а как-то вскользь. И в том же «Идиоте» есть реплика князя о том, что «красота — загадка». Резче и острее сомнения эти выражены в речах Ипполита. Именно он сам, приведя слова князя о спасительной силе красоты, спрашивает его — «какая красота спасет мир?» Что может значить это сомнение? Не то ли, что не всякая красота спасет мир?

В «Бесах», как они были закончены Достоевским, уже становится ясной двусмысленность красоты, и носителем этой двусмысленности является Ставрогин. (Первоначально он — «князь» — продолжение, хотя и в обратную сторону, того, что отлилось в образ князя Мышкина). «Вы говорили,— слова Шатова Ставрогину,— что не знаете различия в красоте между какой-нибудь сладострастной зверской шуткой и каким угодно подвигом — хотя бы жертвой жизнью для человечества. Правда ли, что в обоих полюсах вы нашли *совпадение красоты*, одинаковость наслаждения?» Уж поистине «помутилась» эстетическая идея в человечестве, если красота оказывается столь двусмысленной, что об единстве красоты и добра невозможно говорить. «Бесы» вообще насыщены темой красоты — там все главные герои

говорят о красоте, как бы заворожены ею, даже Верховенский младший, который говорит: «Я нигилист, но люблю красоту». Вот то и страшно, что можно любить красоту и оставаться нигилистом. О какой тут «спасительной силе» красоты может идти речь — не оказалась бы красота не силой спасения, а лишь соблазном, уводящим в темную бесконечность греха... Психология Ставрогина (которому предшествуют в этом князь Валковский и Свидригайлов) уже связана с жуткой тайной пола — исповедь его представляет ужасную, страшную обнаженность этой сферы. Из «записок» князя, предшествовавших «Бесам», узнаем, что князь (Ставрогин) понимает, что его мог бы спасти энтузиазм, но для энтузиазма недостает ему нравственного чувства. *Это и есть разложение изначальной целостности*, в которой эстетическое и нравственное начало едины: энтузиазм (то самое «иступление», о котором говорит так глубоко старец Зосима) возможен лишь при воссоединении вновь эстетической и моральной жизни. Потому Шатов и советует Ставрогину излечиться трудом (то есть аскезой),— а в упомянутых записках князя, после приведенных слов читаем: «эстетическое начало зависит от религии, то есть предполагает святыню души, обращенность ее к Богу и добру».

В замысле «Идиота», как видим из одного письма Достоевского, было «изобразить положительно прекрасного человека. Труднее этого нет ничего на свете... Прекрасное есть лишь идеал... на свете есть одно только положительно прекрасное лицо — Христос». Эти строки оставляют впечатление — что тайна Богочеловечества Христа, которую вообще Достоевский чувствовал хорошо, в этом контексте выпадает и перед нами чисто человеческий лик Христа — ибо он становится «идеалом» человека! Весь привкус натурализма сказывается именно в том, что та полнота, что то совершенство, которое мыслится во Христе, как человеке, как бы относится к обычному человеку, как его скрытая, первозданная святыня. Дети для Достоевского сияли *этой* красотой, старец Зосима заключил в себе «тайну обновления для всех», и во всех нас остается нераскрытой эта тайна обновления. «Меня ужаснула великая праздная сила, ушедшая нарочито в мерзость», говорит старец Ставрогину — ибо та сила обновления, которая скрыта в нас, если она остается «праздной», если разрушается внутренняя связь между эстетическим и нравственным началом (сочетание которого, как мы видели, невозможно для падшего человека вне религии) — переходит в извращения и мерзость. В сущности, «помутнение эстетической идеи» выражает не моральную, а онтологическую сторону греха — губящего ту чистоту и ясность, которая охраняет видение Бога.

Но на этом не остановилась критическая работа Достоевского — его анализ пошел дальше и дал нам ту исключительную по глубине и жуткой своей правде тираду Дмитрия Карамазова, в которой мы находим несколько различных тезисов.

6. Ввиду крайней важности этого заключительного аккорда в эстетической философии Достоевского, заканчивающего разрушение его эстетической утопии, мы приведем целиком речь Дмитрия Карамазова, чтобы для читателя легче было разложить ее на составные части: в ней сгущено сразу много отдельных мотивов.

«Я падаю и считаю это для себя красотой...— говорит Митя Алеше.— Красота — это страшная и ужасная вещь! Страшная потому, что неопределимая, а определить нельзя, потому что Бог задал одни загадки. Тут берега сходятся, тут все противоречия вместе живут... Перенести я притом не могу, что иной, высший даже сердцем человек и с умом высоким, начинает с идеала Мадонны, а кончает идеалом Содомским. Еще страшнее, кто уже с идеалом Содомским в душе не отрицает и идеала Мадонны и горит от него сердце... Нет, широк человек, слишком широк, я бы сузил. Что уму представляется позором, то сердцу сплошь красотой... В Содоме-то она и сидит для огромного большинства людей,— знал ли ты эту тайну иль нет? Ужасно то, что красота есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердце человека».

В этой небольшой, но гениальной тираде заключено сразу много очень важных идей — в острой и лапидарной форме здесь сгущены все сомнения, все тяжкие размышления Достоевского над загадкой красоты. Я хотел бы выделить четыре основных идеи, которые вскрывают перед нами диалектику эстетических исканий Достоевского.

Первая и главная мысль, которая разрушает всю наивную мечту о «спасительной силе» красоты, заключается в той *двусмысленности* эстетического восприятия, которая игнорирует различие добра и зла. Можно подумать, что в этой части речи Мити, где указано несколько типов двусмысленности эстетического восторга, производится ход собственных горьких открытий Достоевского. Первое открытие заключалось в том, что в развитии эстетической жизни можно начать Мадонной и кончить Содомом, в котором сердце тоже усматривает красоту. Это и есть то, что Достоевский понял в своей мысли, что «эстетическая идея

помутилась в человечестве» — а именно, что мы можем находить красоту в грехе и безобразии (моральном): «что уму (то есть моральному сознанию) представляется позором, то сердцу сплошь красотой». Красота стоит, употребляя выражение Ницше, по ту сторону добра и зла», то есть она может быть и добром и злом, *нет поэтому никакой внутренней связи между красотой и добром*, красота равнодушна к добру и *на красоту нельзя положиться*. Можно, пожалуй, начать с идеала Мадонны — но это и будет лишь начальная фаза... На высшей стадии находим людей, которые *совмещают* Содомский идеал с поклонением Мадонне, с горением сердца о ней. Эта стадия еще страшнее — потому что если в первой части Достоевский утверждал отсутствие внутренней связи красоты и добра, возможность восторога и нахождение красоты в зле, то есть разрушает всю свою эстетическую утопию,— то в этом «высшем» типе встает *загадка* красоты, которая не только может быть находима во зле, но которая делает равноценными и добро, и зло. Это уже не двусмысленность красоты — это есть «ужасное» в ней. Недаром здесь употреблено слово о Содоме,— здесь недоговорена лишь тема, которой насыщена вся книга «Братьев Карамазовых» — тема о поле[7]. Как раз именно связь красоты с полом и создает ее загадку — ибо дело уже не только в том, что нет внутренней связи между добром и красотой, то есть не только на двусмысленности красоты, в внеморальности ее,— но и в том, что пол глубоко связан с красотой не *только в своих нормальных, но и в своих извращенных выражениях*. Извращения в области пола («позор» для морального сознания) суть извращений с моральной, но *не с эстетической точки зрения*... Есть загадка в самом поле (намеченная впервые в князе Валковском, затем развитая в Свидригайлове, в Ставрогине и достигающая своего полного развития во всей семье Карамазовых). Вся Карамазовщина связана с полом — и красота оказывается до такой степени связана с полом, что она ему сопутствует во всех его искривлениях. Через пол душа все так же ищет красоты, как и вне его. В этом и есть ужас того «открытия», которое делает Достоевский. И конечно, те связывания эстетической сферы с полом, которые со времени Дарвина получили место и в эстетике, и в биологии, представляются детскими и поверхностными в отношении к тем безднам, которыми окружен здесь человек для Достоевского. О том же Мите Карамазове, которому вложены в уста замечательные слова о красоте, говорит прокурор[8], что его тянут к себе две бездны — бездна вверху и бездна внизу. К этой обращенности нашей души одновременно к двум безднам как раз и относится третий цикл мыслей Достоевского о том, что «широк, слишком широк человек»; «Я бы сузил», сказано дальше. Человек мал и беден, ничтожен и слаб для того, чтобы овладеть той свободой, которая открыта ему благодаря этому; эстетическая двусмысленность, с которой столкнулся Достоевский, прикрывает тайну свободы и *в то же время расширяет эту тему*, ибо свобода не в одном выборе добра и зла, но возможна свобода *от* морали. Эстетический аспект свободы ставит гораздо шире и трагичнее ее тему, а главное, раскрывает беспомощность человека. Вся загадка красоты в том и заключается, что красота непостижимо связана с духовным стоянием перед двумя безднами, что она, следовательно, глубже их обоих, что она к победе добра в человеке не имеет либо никакого отношения, либо не имеет во всяком случае того отношения, какое мыслит Достоевский в своей эстетической утопии. В противовес идиллическому и наивному взгляду князя Мышкина мы узнаем теперь, что красота не только не спасет мир, но что она губит и погубит, быть может, мир. Гоняясь за красотой, человек как раз и вступает в ту плоскость, где перед ним раскрываются две бездны, одинаково манящие, одинаково не подчиняющиеся человеку и стремящиеся его поглотить. И то, что это искание красоты связано с «безудержем» пола, что пол в человеке, будучи источником всего глубокого, является в то же время источником самых ужасных падений его, вроде тех, о которых рассказывает Ставрогин в своей исповеди,— это-то и показывает всю неустроенность человека, всю беспомощность его, раскрывая в то же время загадочность красоты.

Последний аккорд, которым кончается этот гениальный отрывок, посвящен именно таинственности красоты. Каков смысл этой части речи Мити? Поле битвы между дьяволом и Богом — сердце человека — это значит, что наша борьба идет в сердце, но сердце наше само беспомощно, *ибо оно ослепляется красотой*, которая лишает его моральной силы, моральной свободы, превращает человека в какой-то медиум, усваивающий лучи, исходящие из двух противоположных и борющихся сил. Борьба зла с Богом *идет под прикрытием красоты, она*

[7] См. мой этюд о Федоре Павловиче Карамазове, посвященный проблеме пола в «Братьях Карамазовых». Сборник статей о Достоевском, изд. А. Бемом. Вып. 2.

[8] Подробнее об этом очень важном комплексе идей см. мой этюд о Федоре Павловиче Карамазове.

должна происходить в сердце человеческом, ибо к тому и призван человек, но его натуральное, естественное влечение к красоте — то самое, которому посвящено столько мудрых и светлых мыслей старца Зосимы, то, на которое еще и ныне в «Братьях Карамазовых» возлагает Достоевский столько надежд,— *оно не может явиться силой спасения*. Не красота спасет мир, *но красоту в мире нужно спасать* — вот страшный трагический вывод, к которому подходит, но которого не смеет осознать Достоевский. Красота в мире является предметом «борьбы» между злым началом и Богом. Есть красота вне мира — вечная, изначальная красота в Боге, но красота в мире попала в плен злу... Защитники софийного понимания мира не хотели и не хотят понять того, что тварная София или София в мире хотя и сохранила силу красоты в своей целостности, одевая мир всюду и всегда чудной красотой,— но в самой Софии мира, как носителе красоты, *произошло раздвоение*, подобное раздвоению личности у нас; кроме светлого лика Софии возник темный лик тварной Софии. Красота *осталась сама по себе не затронутой этим раздвоением* и оттого стала возможной «злая красота», красота демонизма,— и самая красота зла свидетельствует о том, что зло восходит в своей основе к первозданному бытию, к той стадии в жизни твари, когда все было «добро зело». Но именно оттого, что красота осталась незатронутой возникновением зла, что она «светит и злу» (но не освящает и не преображает зла — это понял Достоевский с ужасом, с надрывом; см. особенно речи Мити), она является как бы залогом спасения, она вечно возвращается в самом зле к изначальной целостности бытия. Но красоту в мире надо спасать — и это спасение красоты в мире только и возможно как оцерковление мира и души.

7. Нам незачем продолжать развитие этих мыслей, потому что мы переходим уже за грани того, что успел сказать Достоевский. Нам важно не досказать за него то, что не успел он выразить, а понять диалектику в его мысли и философии осмыслить тот перелом, который в нем произошел.

Философская позиция Достоевского была в чрезвычайно глубокой степени охвачена *натурализмом*, то есть верой в естество, в силу и правду естества. Приближение к тайне зла во время пребывания на каторге явилось основной силой в диалектике исканий Достоевского, ибо оно разрушало и наивный оптимизм всякого просвещенства и освещало «тьму» в «естестве». Таинственно плененный видением этой тьмы, Достоевский хотел до конца ее обнажить, сам держась все же за несколько преображенный натурализм — за веру в «почву», в народную душу, в гений народа. Из этой веры его старое поклонение красоте, вся его «Шиллеровщина» перешли в эстетическую утопию, в новую горячую веру в спасающую силу красоты, в преображающий смысл восторга и исступления, в преображение через святость нашего естества, в возможность через святость обновления и восстановления — в порядке «эволюции», свободной, но «естественной» для человека. Но уже в период оформления этой утопии у Достоевского стала все тревожнее и мучительнее выступать «загадка» красоты — пока он не дошел до сознания того, что сама красота в мире в плену, что не она может нас спасти, но что ее нужно спасать. Это разрушало не только эстетическую утопию, но по существу разрушало весь наивный натурализм, освобождало его понимание христианства от той натурализации, которая не давала Достоевскому до конца понять всю тайну церковности и ее прохождения через историю, через мир.

Достоевский умер, не досказав того, что ему открылось. А нам можно досказать его мысли до конца лишь в том случае, если мы поймем диалектику исканий Достоевского, поймем, почему красота стала для нас «загадкой».

Евг. Харитонов

Один такой, другой другой

Евгений Харитонов прожил жизнь. От природы всесторонне одаренный, он безошибочно выбрал старинное духовное занятие — писание. Погрузился, не тратя таланта на внешние соблазны (слава, деньги, быстрый успех и так далее), и, как знает каждый пишущий (а эта гонка знакома каждому, независимо от степени таланта), всю свою жизнь преследовал Слово, ради которого существуют все слова в мире. Слово — родителя всех слов. Слово всех начал. Писателем и становятся те, кто рождаются с этой бесполезной тоской о Первом Слове, прозвучавшем над вселенскими еще мертвыми водами. В награду за бесполезную муку пишущим людям дается умение создавать книги, люди становятся писателями. За исключением редчайших дарований, таких, как, например, А. Платонов или В. Хлебников,— эти создали Писания.

Евгений Харитонов также пренебрег возможностью создавать книги. Отказался от Божьей компенсации. Он хотел невозможного — найти то первое слово, сказанное одиноким Богом. То, что Харитонов написал, есть на самом деле длинный путь к одиночеству Бога, когда Тот еще никого не создал и только сказал Слово.

Все, что написал Харитонов, хорошо читаемо и полно наших проблем (он любил людей), но все это написано на самом деле для одного главного читателя, автора первого Слова. Харитонов и сам проговаривается порой, сравнивая себя с Иоанном Богословом.

Да, он не первый пишет в этом жанре (разговор с Богом), но он первый говорит с Ним обо всем мире и обо всех нас столь подробно, как в письме. Здесь он немного близок к писателям книг, но книга создается все-таки нарочно и она конечна, а живая прелесть жизни, начала лета, богатств бесчисленных встреч умещается только в письмо. Харитонов всю жизнь писал письмо к Богу, и письмо его напоено секундами летящей жизни, а это уже очень близко к первому Слову — ибо оно начало жизни. Но стоп. Никто не равен Богу.

Природа чувств Харитонова была опасно изменена — он был гомосексуалистом. И слишком просто было бы объяснить все наказанием за дерзость.

Харитонов был человек глубоко образованный и утонченно культурный. Он не смотрел на мир с высоты аристократической порочности (того же Висконти высмеивал), он воевал за себя и свой дар. Если возможно выделить гомосексуальную эстетику, ну хотя бы в общих чертах: глумливо женственное в искусстве, пряный цинизм и очень большая внешняя красота,— то как раз все это и было ему ненавистно. Грех есть грех. Но есть и избранность. И есть одиночество. (То, над темными водами.) При всем своем невероятном обаянии (он притягивал людей страшно), он оставался один. Не так один, как бываем мы,— я поссорился с людьми,— а непостижимо один — вот я, а остальных еще не создали.

На самом деле Евгений Харитонов был идеально сотворен для своего предназначения. Он был одарен и не закопал свой талант, он был порочен и не переставал страдать из-за этого, он ни одной секунды своей жизни не прожил в бесчувствии. Высокая трагедия не знает горя. Горе от потери. Он был самодостаточен, и его мир был надежен и неуязвим для нас. Ну хотя бы из жизни: воспевал, воспевал слабость, боялся грубой силы, а поехал со мной за город и лег под кулак хулигана, спасая товарища. Именно лег, потому что драться не умел, дал пощечину. Это в нем не от храбрости, а от другого мира. И правда, хулиганы побили, побили и убежали. Встал и тут же все художественно высказал и про них, и про нас, и про себя (о, как правильно, что опасался, никогда не ездил за город, а сидел в мечтах в своей квартире!). Реальная опасность мгновенно исчезла, и, как всегда с ним, стало невероятно интересно. А по сути это он нам, двоим слабым, напуганным, объяснил, что смерти нет...

...Но грех есть смерть. Евгений Харитонов осознавал себя человеком глубоко верующим и русским. Это сделало его поразительно честным. При этом он был гомосексуалистом, а значит, был греховным. Ему оставалось одно — писать о грехе честно. Мне кажется, это единственный

случай, когда об этом пишут без кокетства. Жестокость к самому себе (ведь он и участник, и затейник, и чувствователь) столь неимоверной силы, что читать порой невозможно. Человеку (о, счастливый!) нормальной жизни даже некогда обрадоваться. Жестокая, как резня без наркоза, проза терзает читателя такой болью и отчаянием, которые перехлестывают и распутство, и цинизм, и все, что может возмутить,— на первом плане боль такая оглушающая, что даже хочется сказать: ну что уж так-то убиваться? Ну живут же и с этим... Жить-то живут, и больше художники, и сколько угодно, но здесь особый случай.

Он жил с безнадежным и отчаянным чувством греха. То есть всегда, какие бы игры в письме он ни затевал, он знал — Там ему прощения не будет. Грех неискупим. С подобным знанием легче погасить в себе веру в Бога и жить, растворившись в земном. Но он так не жил. Как мог, он хотел понять. Он мог бы сказать следующее. Раз любовь невозможна без плоти, то пусть это будет вот так и с такими, пока Ты не увидишь, как несоизмеримо то, что мы чувствуем, с тем, как можем выразить чувства. Пока ты не дашь нам любовь бесплотную. Ты и дал мне такую плоть, чтоб я уж точно знал о случайности такой любви. Как знаю о случайности большинства слов. Освободи от тяжести плоти и словаря. Есть одна Любовь и одно Слово. Ты дал возможность догадаться об этом и сделал меня глубоко несчастным. По сути монах, я стал актером, Ты вывернул мою природу наизнанку, как перчатку, Ты любопытствуешь к своему самому одаренному (Тобой же!) чаду, и Ты беспощаден в своем любопытстве. Но я не откажусь ни от чего, что Ты дал мне, потому что все, чем я владею,— богатство.

И освободи, и не откажусь. В итоге — Харитонов.

Ну а гомосексуализм как проблему у нас обсуждать пока что столь же бесполезно, как проблему смертной казни. Мы общество особо измученное и специально огрубленное. Общество, ориентированное на смерть. Но может быть, обостренный инстинкт к жизни и создает только у нас такие уникальные явления, как Евгений Харитонов.

Нина Садур

В мастерскую по ремонту автомобилей пришел клиент поменять на своей машине помятую заднюю часть. Сильный рабочий раскрутил для проверки колеса, они откинули другого, кто там работал, физически слабого рабочего, но не настолько, чтобы расшибить. Сильному того было и надо, чтобы заказ этот целиком пошел ему. А клиент, пока сильный чинит, достал из кармана от нечего делать миниатюрный автомобиль и стал вертеть в руках, подарок, может быть, своему малышу. Слабый попросил его у него посмотреть, пока сильный делает кузов, и моментально приладил к игрушке ювелирный моторчик размером с мандавошку. Но уж после этого не мог с ней расстаться и решил бежать от них хоть куда. Там был спуск в нижние коридоры под бомбоубежище, как в больнице на ул. Карбышева, и один из тупиков сходился в конце концов с подвальными помещениями жилого дома, где денежный жилец первого этажа вырыл из кухни яму под фотолабораторию. В этот момент жилец отогревался в ванной, думал звонить молодому человеку, известней и моложе Гены Бортникова, с длинными волосами и от чьего имени у многих девушек останавливается дыхание. На вечерах в школах разыгрывается приз, кто выиграет, того при всех поцелует кумир, специально вывезенный в мороз на такси. Он по-братски обнимет и поцелует того, кто вытянет счастливый фант, подарит с себя нательную майку, но для этого надо хорошо учиться во всех четвертях, на медаль. Жилец вышел из ванной ему звонить, а слабый рабочий вышел через фотолабораторию в квартиру этого жильца и скорей, не раздумывая, спрятался в ванную от сильного рабочего и клиента и согреться после бомбоубежища. Те схватили бы его, но домработница подошла к нему потереть спину, не разобрала, что это уж не хозяин, сильный рабочий с клиентом подумали это они ошиблись, и схватили на кухне хозяина, он был похож на слабого рабочего, побили и потащили через фотолабораторию и бомбоубежище. Слабый рабочий зажил в квартире как хозяин: Безделушку с приделанным моторчиком отдал домработнице в подарок ее малышу. Домработница была приходящая, ей разрешалось ездить домой на хозяйской машине. Она за баранкой вынула из сумочки подарок малышу полюбоваться, другая рука соскользнула, настоящая машина стукнулась, и помялся кузов. Теперь и ей надо было поехать в мастерскую ремонта где работал сильный рабочий, но ему помогал уже другой физически слабый рабочий, и не тот жилец, которого схватили по ошибке, просто совсем новый слабый рабочий. И тоже,

Редакция сохраняет авторскую орфографию и пунктуацию.

пока сильный чинил ей кузов а домработница вертела в ожидании в руках миниатюрную игрушку, новый слабый рабочий попросил у нее посмотреть и моментально что-то приладил, дистанционное управление. Но домработница не дала ему убежать, как сделал тот, который стал хозяином квартиры, а скорее усадила в исправленную машину и повезла знакомить с хозяином, то есть с тем, который был первым слабым рабочим; но это забыто. Они втроем выпили за знакомство, ели деликатесы, и домработница, пьяная, была бестактна с этим новым слабым рабочим, болтала в глаза что попало, но слабый рабочий и не принимал во внимание, привык такие вещи не замечать. Но отвечать достойно как умеют другие, без срыва, не научился. То домработница, то хозяин как попало заводили машинку, а она сорвалась с управления и изранила как человек в отместку сначала хозяина, домработница пьяная за это накинулась на слабого рабочего, и машинка изранила ее всю так, что их с хозяином увезли в больницу. На Карбышева. Теперь уже этот новый слабосильный рабочий остался за хозяина квартиры и все увлекательные знакомства и связи того перешли к нему. А еще в недавней безвестности он много думал и любил до смерти того кумира девочек и мальчиков, кому еще самый первый хозяин квартиры шел звонить из ванной, и давно стремился к кумиру попасть. Он позволял себе, еще в былой безвестности, раз может быть в два-три года послать кумиру обдуманное письмо с надеждой, восхищаясь его красотой и дерзостью. И как только сам теперь чуть расцвел в квартире и со знакомствами, к нему стал заходить для вида напускающий на себя развязность, на самом деле бедный и привязчивый молодой человек, готовый беспредельно любить молодого человека-хозяина. Но тот с давних пор думал о кумире. В недавней безвестности считал каждую редкую удачную встречу с молодыми людьми за подарок, а теперь к нему, когда он хочет и когда не хочет, мог приходить этот трогательный привязчивый напускающий на себя развязность молодой человек, ужасно, жопа тощая, ноги слабые в штанах болтаются, и молодой человек, держащий в голове кумира, любил ему рассказать, как он любит о кумире думать. Он стал просить привязчивого молодого человека познакомиться с кумиром, раз привязч. мол. чел. любил хвалиться, что ему ничего не стоит познакомиться и заинтересовать собой кого угодно. Привязч. м. ч. первое время только обещал, вернее, пренебрежительно хвалился, что ему ничего не стоит. Но потом, за недостаточное внимание к нему мол. чел. с кум. в голове, прив. м. ч. действительно завязал знакомство с кумиром. Мол. чел. с к. в г. стал выпытывать у п. м. ч. подробности о к. Прив. м. ч. сердился, что он интересует м-го ч-ка с к. в г. лишь как средство попасть к к. М. ч. с к. в г. упрашивал, упрашивал сводить его к к., но п. м. ч. не хотел, вернее всего не мог. Вряд ли у него могло завязаться с к. настолько простое знакомство, чтобы звонить когда угодно и приходить. Наконец, мчквг выпытал от пмч засекреченный на 09 телефон к., решился и сам позвонил. И вдруг кумир здоровается с ним просто как с хорошим знакомым и разрешил к себе прийти. Молодой человек с кумиром в голове на всякий случай застраховался: оставил у себя под домом ключ с запиской для молодого человека, но не для бедного привязчивого, а для совсем другого с которым недавно познакомился в чинных обстоятельствах и про которого пока было неясно, как себя с ним вести. И вот молодой человек с кумиром в голове как в редком сне сидит напротив кумира у кумира на квартире, выпивают и заедают, и когда кумир вышел пописать, мол. чел. с ним в уме звонит домой сказать неясному молодому человеку, если тот пришел, чтобы дожидался, не уходил. Мол. чел. с кум. в голове не смел надеяться на невероятное — что у кумира можно будет еще и посидеть и даже, на что совсем нельзя надеяться, можно будет совсем не уходить. Но при таком обороте и не стоит предупреждать по телефону неясного мол. человека — пусть сидит дожидается в неясности там в квартире, и это хорошо на будущее: неясный молодой человек приехал ждет, хозяина нет, и от этого только больше будет дорожить шансом встречи с таким непостоянным в своем слове хозяином. Неуловимое любим. Если же, разбирался мол. чел. с кумиром в уме у кумира на квартире, я не задержусь у кумира, конечно не задержусь, только так и надо думать, потому что если так думать если твердо считать не задержусь, жизнь может сделать наоборот, она любит делать не так как думаешь, но надо твердо думать что не задержусь, тогда жизнь сделает наоборот, а если хитрить, думать не задержусь, нарочно чтобы жизнь сделала наоборот, жизнь догадается и все равно перехитрит, сделает так, как ты думал, потому что в глубине-то ты думал не так. Итак, я здесь не задержусь. Но я уже получил сверх ожидания. Побыл здесь, а не надеялся. То есть в глубине надеялся и, значит не надеялся, зная, что жизнь, за то что я надеюсь в глубине, сделает, чтобы я здесь не побывал. Но она любя свою непредсказуемость, зная, что я не надеюсь, потому что надеюсь в глубине и уж знаю, что она за это должна сделать наоборот, сделала наоборот-наоборот. Я здесь побывал-побывал. А теперь, когда вернусь домой, не надо будет без конца перебирать в уме, все, что сейчас было, обстановку, слова, не веря что было; дома новая новость, неясный молодой человек, и что-то еще будет. И тут у кумира может быть еще будет так, что лучше не думать, а то не будет. И там дома замечательная неясность, а не такая ясность, что ничего не будет. Молодой человек с кумиром в голове звонит неясному молодому человеку, чтобы дожидался, и через гудки слышит с того конца простые слова любви. У него сердце подлетело. Он еще только думал о том молодом человеке как о неясном, как тот, не думая сам. В этот момент в комнату возвращается кумир и говорит: это я тебе сказал слова любви. У молодого человека с кумиром в голове помутилось в уме. Не может быть. Но видит, что только так и было: кумир говорил из другой комнаты со сдвоенного аппарата. Потому его слова слышались на гудках. А там дома просто никто трубку не брал. То, на что нельзя было надеяться ни в глубине, никак. Кумир сам. Жизнь сделала не так, как не надеялся. Друг приехал к другу на машине и тот вывел собственную машину из гаража, чтобы

друг поставил туда свою, а сам вывел свою ночевать на улицу. А там, в квартире самого молодого человека с кумиром в уме неясный молодой человек ждал-ждал, пошел в ванную погреться и слышит звонят. Он побежал голый к телефону. В этот момент снизу из фотолаборатории опять вырвался слабосильный рабочий, уже совсем новый, а за ним как в те разы за теми сильный рабочий с клиентом. Совсем новый рабочий тоже как прежние кинулся в ванную прятаться, но домработницы уже не было, никто не подошел тереть спину, никто не запутался, сильный рабочий с клиентом схватили того, за кем гнались, то есть этого рабочего. А неясный молодой человек вернулся в ванную и так и не узнал что в ванной только что побыл другой, а его могли ни за что словить. Он взял трубку, когда на том конце молодой человек с кумиром в уме ее уже повесил, услышав не от него слова любви. И вот молодой человек с кумиром в голове там, у кумира на квартире, дожил до такого часа. Кумир просто так кинул счастливый фант. Только так он и понимал, что это так, игра, как человеку пойти за ягодами и ничего нет, и вдруг поляна, и вы берете берете берете, но если забыть, что только что ничего не было, и считать, что так, как стало, это в порядке вещей, поляна возьмет и исчезнет. Не надо слишком горячиться ловить и срывать, а то кумир заскучает совсем. Неумолимая зависимость, чем вы с большим рвением, тем к вам слабее интерес. Одному то, что здесь происходит, сон, другому в порядке вещей. И чтобы как-нибудь себя развлечь, тот должен над этим потешаться, например, приказывает раздеться, осматривает, говорит годится и велит залезть к себе в постель, а сам нарочно звонит знакомым девушкам, как будто хочет ехать к ним. Если резко повести себя в ответ и не на шутку одеться, чтобы кумиру был интерес задерживать не пускать, мало ли, игра зайдет далеко и кумир спокойно даст уйти. Наконец кумиру самому надоело вести себя то так, то так. Он сам разделся и лег вместе, молодой человек выдернул свет над кроватью, чтобы кумир не нашел в нем при свете изъянов. Кумир сам его обнял и прижал к себе. Молодой человек ему рубашечку расстегнул, все пуговицы донизу, а кумир помог расстегнуть себе рукава. Молодой человек прижался к нему как мог задрожал на груди, кумир сказал какой нервный, сердце у тебя бьется как воробей. Молодой человек сам снял с него шерстяные плавки и расцеловал его всего, кумир сказал ему ну лално спать спать спать и отделил от себя рукой. А молодой человек так долгоневозможно кумира любил, что у самого даже хуй на него не шевельнулся как на девушку, и чем сильнее он на это обращал внимание, тем больше хуй был как мертвый. А это было бы в самую точку крепко и просто с кумиром, как солдат с девкой, в предстательную железу, хотя и тот хорохорился при свете наоборот, и наоборот молодому человеку следовало вести себя, как тому хотелось. Под утро он как можно раньше оделся умылся просмотрел альбом с фотографиями и пожеланиями, спустился в магазин купил кумиру молока поцеловал на прощанье и пшел вон.

В холодном высшем смысле

НОВОЕ ДЕЛО печатать на машинке вместо тетрадки посмотрим, что выйдет, как-то непривычно. Непривычно. М-да. Какой-то пулемет вместо тишины. То тишина, то пулемет. Нет, так не выйдет. Не выйдет! Это не то, что фломастером тогда. Как-то тут все разграниченней. Нет, так не переучиться. Если только сразу писать рассказ. О чем-то. О чем? О чем, я вас спрашиваю? А, то-то. Будет вечно что-то стучать в ушах. Страшно. Ишчо один тупик. И срочное, все подряд идет. Не впишешь. Ужас. Нет! нет! не надо на машинке. Как-то многое зависит от того, что есть в машинке с ее всякими там клавишами и пр. Потом, поднимать эти заглавные буквы. Как-то много всякого лишнего труда, и это не дает тихо писать. То строчка кончается, то интервал. Нет, так не выйдет, это ясно. Слишком много отвлекающего. Машинка. Не зря она машинка. А не Машенька. Так-то. Друзья мои. Как-то неестественно. На машинке и надо писать машинный текст для естественности. Сегодня я должен что-то удачное написать. Вы слышите, сегодня я должен что-то удачное написать. Всё. Поняли! Вот так. Вот так, вот и всё. Сейчас напишу, не беспокойтесь. Сейчас-сейчас. О! о, о, о, о — нет, не о. Не о, а а. А. Да, а. Боже мой. Нет, нужет предмет. Вокруг которого. Он нужен, нужен. А иначе ну что же это. Что же это такое. Ну да, ну немножко можно, но сколько — а (махнув рукой). А. Опять все пришло к а. А если попечатать на кр. ленте. Нет, она слабая. Я слабый, и еще она слабая. Нет, как-то сердце колотится нервнее от машинки от машиночки. Как выманить червячка из носа? Боже мой, как я одинок. Как и многие. Да, как и многие. Я издал носом гудение и оно отдалось в ноге. Я раздисцип-

линировался, размагнитился окончательно. Воли нет. Ужас. Тихий ужас. Действительно, тихий. Вот когда к месту сказано. На теле появляются лишние наросты, родинки, родимые пятна, сосуды. Боже мой, до чего я дожил. И все до этого доживают. Это называется годы. Годы. Лучше не лечиться. Не дай Бог чтобы в вас копались. Как и в машинке. Только что-то нарушат. Я сижу как больной, как невольник, как пленник. Как данник. Усидчивость. Даже улёжчивость. Я политкаторжанин. Я да я. Хватит Я. Хватит я. Я же сказал. Хватит! Да и потом она давит на колени. Машинка. Весь мой путь передо мой. Мой грустный путь. Хотя у других еще грустней. Уж совсем. Нет, ну были минуты, чего там.

Скоро, скоро я найду чем жить. Вот когда дойду до полной пустоты, тогда и найду.

Да, прав Тростников: в начале жизни нас беззаветно, ничего не прося от нас просто так любили, а потом эта любовь как энергия осталась в нас, и мы должны ее передать, а если передать некому, мы страдаем. Ну не киске же, не щенку. Хочется человеку как щенку и киске.

Боже мой, как это было давно. Когда мы с бабой Валей были в Сталинске. И она показывала больные ногти на ногах. Это было почти 40 лет назад (35). Почти полвека. Шкурка змеи лежала там возле той продолговатой фаянсовой штучки, коробочки овальной, длинной, где лежали ножницы — я много чего помню, но описывать этого, как Пруст, не стану, лучше так повспоминаю.

Думать, это я сколько угодно. (На скользкую тему.)

Где я люблю бывать? А вот, получается, нигде. А зачем, спрашивается, тогда жизнь вокруг? А чтобы откликаться на нее, когда она задевает те струны. Мне нужны случаи и реакции на случай. Какой ужас! Как же тогда писать, когда нет случаев. Когда уж не иду на них. Ой-ё-ёй. Что же это делается! И что же еще будет делаться!

В старости, в старости я буду говорить нечленораздельно, весь заплыву, ноги будут полусогнутые плохосгибающиеся, голос будет стариковский, привычки будут стариковские, страшная скупость разовьется, и вообще лучше об этом не думать.

Меня нельзя любить. Нельзя желать старые кости. И тело, полное мертвых клеток. В кр. случае во мне могут любить душу или что там такое.
Не надо, мой дорогой, говорить что что-то было. Я ведь, слава Богу, умею различать когда что-то было, а когда не было. Я знаю, как это бывает, когда ЧТО-ТО БЫЛО. И ты знаешь как это, когда ЧТО-ТО БЫЛО. У нас с тобой НИЧЕГО НЕ БЫЛО. Это была простая физкультура.
У меня уже такой одухотворенный вид, что со мной никто не хочет целоваться. Все равно что целоваться с книгой.

О, какой я страшный. Куда уж мне ехать. Только чтобы найти такое же страшилище.

Где мой гроб! Отдайте мне мой гроб!

Я знаю, что бывает в минуту смерти: вдруг вам после всех болезней внезапно так хорошо, как не бывает и не может быть, и это не в человеч. силах вынести. Вся дрожь лучших минут вашей жизни, всей вашей невозможной юности, всё соединяется в одну немыслимую минуту, как при первой любви, как при надежде на новую, как перед первым приездом в Москву, как во всевозможные случаи, бывшие в жизни,— всё в одну минуту, этого невозможно выдержать, ваше сердце разрывается, и вы умираете. А все, кого вы любили и кто любил вас, вспомнят из разных концов земли и из-под земли о вас в эту минуту.

Хуй. Да, я видел немало хуёв. Кое-какие побывали и во мне. Кое-какие тоже хотели бы повидать немало хуёв и использовали меня за того хуя-мущину, который побывал бы и в них.

О,
мои молодые прыщи,
которые больше не выскочат!

О, запах бициллина!

Ухо примялось от телефонной трубки, и пальцы замучались ее держать.
А удовольствие из удовольствий: когда он ждет, что ты начнешь сейчас приставать или еще что-то, а ты ничего, ты спокойно кладешь его в другую комнату или вместе с собой и не трогаешь. Несказанная, сладкая красота морали!

А то какой-нибудь дурак фантазирует, что я его обхаживаю, какой ужас. Мне и в голову не придет, а он, оказывается, воображает, что я его, идиота, хочу.

Вот я лежу и уткнулся и согрелся, как котик, и ручкой мелко пишу и все на своем месте. И я в своей

точке. Человек, у которого вся жизнь на кончике пера. Все ради этой точечки, которая все время скачет по бумаге и составляет различные линии из каких-то крючков и закорючек, называемых буквами.

Злостный
непечатный
писатель.

Будем писать как Габриэль Д'Аннунцио, Ницше и Иоанн (особенно в Откровении). О! От имени пророка, миру и про мир. Даже как Брюсов.
Об евреях.
О любви.
О Возрождении.
О поганом деле (без поганых слов).
Так и назовем. ПОЭМЫ. Как Скрябин.

Голова гудит от стихов, от обрывков мелодий! Мильон
их, кажется, роится в голове. За какую ниточку ни
потянешь, все выходит какая-то изумительная, ой-ой,
только успевай записывать. Вдохновение, океан.
Ну, ну, еще! Прям подряд, подряд идут. Что же
это такое со мной делается я весь переполнен
стихи, стихи, песни и все такое с напором,
как будто открыли баллон под давлением и давления было больше, чем в воздухе вокруг, и он как запустил струю!
И такая струя ринулась в мир! О! (м е ч т а).
Пусть потом расплата, кесонная болезнь, жить
невозможно в обычном воздухе, опять нужно внутри жуткое
давление. (А что это я все примеры из техники.
Нехорошо душу с машиной сравнивать.)—Вот этого
не знает АвАнгАрдИст, этой разницы давлений в 100
атмосфер. Ой, лопну. О, взорвусь. Вот этого
взрыва. Вот этой пожарной струи, которая выбивает глаз.

Распространяться по рукам, на пишущих машинках, магнитофонах и в видеозаписях. Путем поцелуев. Без лита.

Ладно, час попишем стихи, а потом будем писать вот эту большую вещь, после которой нечего будет в жизни писать. «Волшебная палочка и волшебная дырочка».

Нач.: Жил-был поэт. Поэт любви. Он наковырял из носа козявок и запихал их себе в жопу

опять перо выпадает из рук. *Нет, не стоит вытаскивать на свет дня то что смотрится только во мраке.*

Тот миг ушел. Когда я вдруг сильно почувствовал этот вечер во всей его вечерности. 100 звезд и свет от них. И у нас горят теплые звезды в окнах. Какой покой. И ночь, и звезды, и мы один (я со мной).
Потрепанный,
потертый,
поживший,
поистертый,
неновый я.
Я,
будущий мертвец.

Если считать, что морозить заметно начало году в 30-м, а оттепель, для круглого счета, году в 60-м, а снова морозить начало году в 65-м, то новую более или менее оттепель можно ожидать году в 95-м. И я могу до нее и дожить, ждать не так уж долго, половину срока с условного заморожения. Правда, в оттепель захотят видеть молодых, но все равно, ведь и тогда 50—60-летним тоже дали показаться. *Надеяться никогда не глупо.*

Я сын честнейших людей. Я тоже честнейший человек. На знамени моем должно быть написано и написано было всегда ЧЕСТНОСТЬ. И церковников (новоявленных) я ненавижу. А Бог есть Бог. Есть Бог есть Бог. И Честность есть и Труд, пусть наш страшный труд далек от людей труда. О Боже мой, сколько в мире глупости, тупости и темноты. Но есть и ясный свет! Есть, есть, есть, есть.

Поскольку музыка выше нас и закон слова выше нас, то даже нехороший, глупый человек может иной раз спеть и сказать(ся).

И, кажется, есть же на свете среди людей мирная, полная, одухотворенная жизнь в любви со смыслом, с исполненным долгом. Когда каждый миг — это миг. Когда днем солнечный свет, а вечером теплый домашний свет вечерних и хороших давних постоянных друзей. Когда в жизни нет — чего нет, даже и говорить не будем, чтобы, не дай Бог, не накликать. Когда есть главное, а именно: тепло и смысл. И ужин. Когда ты не простужен.

Знаете, бывают такие животные, они лягут возле какого-нибудь радиатора или вентиляции у метро, им оттуда дует тепло и слава Богу. И она, эта собака, дремлет возле решетки, а на цементе, где она свернулась, оттаяло под ней пятно. Вот так и я уже давно. И ничего не нужно. Лишь бы никаких помех, зима за окном, и диван не провалился.

Самый необыкновенный, самый проникновенный, самого ясного ума чел. на земле был, несомненно, Евангелист Иоанн. А 2-м был Оскар Уайльд. Тут с ним мог бы поспорить Джойс. Но Джойс не был гомосексуалистом, что не дало ему стать столь проникновенным, как Оскар Уайльд, при его непостижимых уму артистических задатках. Оспаривать 2-е место могла бы и фрейлина Сэй-Сёнагон. Но Япония страна не нашего мира и Сэй-Сёнагон женщина. А надо чтобы писание было не прямо-мужское, но и не значит, что только-женское. Хотя, повторяю, она его, Оскар Уайльда, как хотите, но соперница. И третий — что делать,— но это я, я говорю без лукавства. И слава тем людям, кто в какие-то минуты это чувствует.

Значит, дело было так. (Какая разница, как оно было. Опять рассказ, опять пугать детей.)
Я ему намекнул, кто я такой. В тот-то момент я не знал, что он гестаповец. Я видел, что он читает книжку, что он молодой и т. д. Но он был гестаповец. Когда он узнал, кто я такой, он, родившийся на 20 л. позже меня,— он на следующий день ударил меня. Но как он это сделал! мы выпили с ним вина, купленного на мои деньги. Да, я намекнул. Тупая тварь, он сказал, что меня убьет. И Бог разрешил ему это сказать.
Какую бы я хотел ему месть? А никакую. Но хотел бы, и знаю что так оно и будет, что Бог за меня ему отомстит, и отомстит страшно. Я даже не имею права описать, как. Так это страшно. Я есть ценность, меня надо беречь, идиот, не разбивать. Меня нельзя повредить. Должно было произойти немало событий в мире культуры и в мире природы, чтобы образовался я. Ко мне надо относиться суеверно. Ты должен навек запомнить те минуты, когда видел меня и не только видел, но даже выпивал со мной, непьющим! на всю жизнь, и считать, что кое-что в своей жизни повидал, хотя и не понял смысла. И рассказать своим глупым детям перед смертью.
Заметь, если только можно скотине говорить «заметь», что я был честен и открыт, а ты, тупая сволочь, считая себя человеком, меня обманул, зазвал в темную комнату, как будто хочешь вернуть мою вещь, мою рукопись, которую я тебе не давал! Ты без спроса сам взял ее у меня. Выкрал. И не вернул. И надо думать, не вернешь. А она тебе не предназначена. Пушечное мясо. Ты смел заглянуть в комнату, где я занимался с детьми. В расчете, наверное, застать меня одного и убить. Мерзавец. Мерзавец, ты знаешь, как меня уважают люди!

Слабость — это сила тончайшая, недоступная, невидимая тупому глазу, победа всегда за ней. А толстая сила дура. Это сила идиота мужика. Эта ваша сила, дорогие.
Я хочу сказать, что только слабый, только тот, кто боится физической боли и не бьет других, тот человек. А кто может ударить, тот тупая сила, тварь. Их с детства воспитывали в этой доблести трех мушкэтеров. Только не кровопролитец. Он посмел коснуться моего лица кулаком. Тупой солдат. Мразь. Кого он тронул. *Кого* он посмел тронуть.
Надо вам сказать, друзья мои, но этого нельзя вам говорить, я не могу говорить,— но вы, кто видите доблесть в мужестве, в спокойствии, в силе, вы, кто с детства не были маменькиными сынками — нет, только мы, кто не умеем драться. Кто трусы, кто не тщится. Мы-то и есть избранные, пораженцы. Но не вы. Быдло.

Можно ли жить честно, искренне, и в то же время широко и раздольно и громко разговаривать везде и не быть схваченным стражем закона, и не быть побитым натравленными на вас гражданами? Нет, нельзя. А что можно. А можно *осторожно.* Ну и что, что много еды не стало. Все равно многое еще есть и многое можно придумать. Можно во многом исхитриться в приготовлении еды. Зачем сеять эти мрачные, ни к чему не ведущие настроения. Ну и что ж, да, у них пайки, ну так и всегда был высший класс правителей. Ну и что. Наоборот, наша власть всё в моей жизни, например, ставит на свои места.

(«Красный уголок»)

— Уважаемые работники искусств. Надо то-то и то-то и не надо того-то и того-то. Ведь в жизни много хорошего и доброго. Не зря уже 2000 лет люди христиане. И конечно немало тревожного. Зачем же людей тревожить еще кровью и болью. Обнадежьте их, согрейте, порадуйте несмотря ни на что. И обрадуйте непонапрасну, не зря. Если вы сумеете найти, в чем теплая надежда и где те радующие участки жизни, вы писатель, вам все скажут спасибо. И вы сами, наконец, будете счаст-

ливы хорошим ровным счастьем, а не этим сушасшедшим минутным, после которого одно отчаянье и тоска. (Наш новый манифест.) Расскажите им о чем-то милом, пузатом, в домашних тапочках. И общелюдское, общелюдское. А если трудности, то как из них выходят.

Напр., до скольких лет стоит хуй (вопрос в «Вечернюю Москву»). Отвечаем, товарищи. Хуй стоит минус 10 лет от года естественной смерти. То есть если вам суждено прожить до ста, так он и будет стоять у вас до девяноста.

Тонкий вопрос, сложный вопрос, деликатный вопрос.
Государство не любит растворенных евреев, а когда они нация, как казахи, эстонцы, молдаване, пожалуйста. А они ведь, как известно, не нация среди наций, а что-то совсем, совсем другое. И вот этого боится всякое государство, наше тем более. Да, я, говорит, не еврей. Я просто гомо сапиенс. Но как же просто гомо сапиенс, если все же очевидно, что и еврей. Что же, мы (следи за мыслью) все кроме того, что гомо сапиенсы, еще и казахи и т. д., а ты только гомо сапиенс. О, не лукавь, что вы такой же народ, как и все народы, уж тут и Иисус Христос по земному воплощению, и апостолы, и всяческие вожди, Марксы Фрейды, уж тут вам только остается так задирать кверху свой длинный нос, что станете еще курносее нас.

Что-то как-то неуловимо изменилось.

Что-то как-то чуть темнее стало и на два градуса попрохладнее.

Цвэток продуло. Часть астр повяла.

Как раз такое небо, чтобы не ходить гулять.

Летние спортивные сооружения, как они нелепо выглядят, когда льет страшный безнадежный дождь, переходящий в снег, и все позади, и ничего впереди. Да и мало что позади.
Прятали-прятали от корреспондентов нашу жизнь во время Олимпиады, а все равно Бог поломал начальству карты, и случай хуже бомбы случился. В самый разгар парада умер негласный певец государства. И это показало всем, кем он был. Бог поставил точку в его жизни, когда его время точно-точно кончилось, и именно в разгар византийского торжества. Готовилась-готовилась страна к 80-му году, а не знала, что готовилась к его смерти. И для этого строили стадионы и гребные каналы, и для этого собрали миллион милиции. Чтобы обставить ему смерть. Какой восторг!

Ничто так точно не показывает человека, как то, как он умер и в какой момент. И именно этот свой главный портрет чел. видит только в последнюю минуту, и то не до конца. А в основном видят другие.

А вот она, моя боль, и вот она, моя смерть. Я уколол палец под самый ноготь скрепкой из тетради. Тут и моя инфекция и смерть как в Кощеевом яйце.

Ой, зима бы. А что, хорошее время. Может быть, и самое лучшее. Самое домашнее. Самое очаговое. Самое камельковое. Дым из труб. (Которого нигде нет. Но все равно.)

И в закл., во славу молодых, рассказ. Как оно было, как шло и к чему пришло. «Сердце подростка».

Итак,
он после долгой разлуки зашел ко мне не один, чтобы удержать себя от любви ко мне. Поэтому он и не зашел сразу, а только через часов 6 после того, как приехал. И потом 3 дня и 3 вечера проводил с обыкновенными друзьями, чтобы не сразу свернуть на мой путь. Не поддаться своей слабости. Так ведь а когда зашел он в первый день с другом, он, когда друг на минуту вышел из комнаты, он прямо как дождался этой минуты, видно было, что наконец-то! — его прямо как что-то сняло с места и двинуло ко мне и как он стал целоваться! как, вернее даже, подставил свои губы для поцелуя!
И я знал, как все будет: в один из вечеров, когда дома у него будут думать, что он ушел в гости на всю ночь, он, из тех гостей, немного выпив и сняв в мозгу контроль, наберет мой номер и примчится. И все будет, как в тот раз полтора года назад, даже еще лучше. Но — что но? Но интересно, что неск. лет назад, лет 10 или даже 5, в таком сказочном случае с моей стороны была бы такая сверхпоглощающая все мое время и мысли любовь; а сейчас, я думал, если он и не придет за все 10 дней увольнения, я как-то к этому отнесусь достаточно нормально.

И так 4 дня прошло! и он заводит там у себя музыку, и хлопает дверью, и бегает туда-сюда, и ни разу не заглянул ко мне, хотя и это о многом говорило! Это говорило о том, каков, значит, для него за моей дверью соблазн, если даже, целые дни проводя дома, он не звонит в мою дверь. Вот, значит, как это в нем отложилось!
О, я ему скажу, когда он не выдержит, нет уж, дорогой, нет уж, золотой, не надо не будем, а то я свяжусь для тебя только с этим, с любовью, с запретом, и ты вообще ко мне заходить не

будешь. А ты лучше заходи для пустых разговоров (а я, змей, буду незаметно подогревать твой соблазн).

Что он про все это думал?
Он себя останавливал. Он знает, что по понятиям его друзей это нехорошо, это не доблесть. Он знает, что этим не поделишься со своим другом, что тот вытаращит глаза. И перестанет его уважать. За такие дела. Он видит, хотя не очень отчетливо, что, попав ко мне, он попадает в несколько другой мир, что нельзя жить сразу в двух мирах. Тогда, полтора года назад, он, когда припал ко мне, сказал: да какая разница парень с парнем, любовь к мущине, к женщине — мол, в Швеции так все разрешают. Но нет, мальчик дорогой. Не все равно. Здесь твоя жизнь становится с ног на голову. И этого случая, получается, ты должен стыдиться перед товарищами, должен скрывать от товарищей, от родителей, от военного суда. И стараться меня избегать. А как же. Ведь ты тогда неизвестно кто и что. Ну если бы ты был человек арцисцических занятий, еще куда ни шло. (Во мне говорит моралист.)
Т. е. моралист говорил во мне «не ходи ко мне»,
а неморалист ждал, когда он придет и упадет.

Аxx!
то был редчайший, невероятнейший случай, когда можно было делать поганое дело при свете, и только при свете! Потому что в нем не было ни одного изъяна, ни одной даже поры на носу, ни какой-нибудь ненужной нехорошей полубородавки, ни лопнувшего сосудика ни родинки не на месте, все было молодо гладко и сладко, все было божественно, как для кинофильма.
Но вот другой вопрос, что он-то ведь должен был бы закрыть на меня глаза, потому что ведь на мне чего только нет. А он мог на меня спокойно смотреть и еще целоваться. Значит, что же, у него нет вкуса, что ли? А это уже и его не красит. Не делает чести его чувствам.

Почему это случилось.
Он очень несамостоятельный, подверженный всяким влияниям. У него своего ума почти нет. Почему он тогда лег со мной? Потому что, наверное, с малолетства очень меня издалека уважал. Я ему казался каким-то там представителем свободного артистического мира, что ли. Он все подражал мне в одежде. Напр., дома ему говорят нехорошо ходить с такими волосами или так одеваться — а у него всегда перед глазами я. Там его удерживают в рамках приличий, а мой пример показывает ему европейскую свободу морали, что ли. Что вот он (я) и не женат, и ничем не связан, и гости какие-то редкие, мол, у него бывают, тоже не вполне обыкновенные люди. Только музыка почему-то у него не играет. (Да потому что я на самом деле человек уединенного слова! а не какой-то там светский хлыщ, вертопрах — но такие вещи он не вполне различал.)
И что я хочу ему в ответ на это сказать. Конечно, есть Порядок жизни и Мораль, и не надо тебе из нее выходить, дорогой. Живи той жизнью, какая заложена твоей средой. А в эту сторону не заглядывай, дорогой. Не заглядывай, дорогой. Не твое это дело. Да и как я буду смотреть в глаза твоим. Что сбил тебя с пути.
Но вот тут что интересно.
Я думал, что, напр., он будет себя преодолевать и не придет ко мне. А ведь он не я, другой человек, без рефлексий, и для него в обманах нет никакой особой двойственности. Ну подумаешь, мол, с ним (со мной) это такое послабление себе даю, а есть жизнь среди друзей, девушки, свой круг, и ничего особенного.
Это для меня так или так или только так или только так.
А для него можно совместить и так, и так.

Вот какой я честнейший, утонченный, предназначенный человек, а для него все просто и без рефлексий. А я-то там надумал что он прямо не знает, как ему быть, что у него теперь в душе трещина. Ничего подобного.

(Разница в воспитании его и моем: я сидел за книгами и сам не захотел бы шляться и выпивать, а у него дома как-то на это в порядке вещей смотрели, хоть и журили, что поздно приходит. Вот он и стал нормальным мальчиком с нормальными доблестями. А не я.)

И все началось с сигарет: и в 64-м г. вообще и в этом случае с угощений. Они же за это и приведут меня к раку десен, как у Н. Страхова.

Г. Чухрай

Личность

**К 90-летию
со дня рождения
И. Пырьева**

И. Пырьев

Сравнительно недавно мне довелось посмотреть телевизионную передачу, которая разбудила во мне много воспоминаний. Это было заседание клуба «Свободное слово» при Всесоюзном киноцентре. Молодые и не очень молодые люди пытались критически осмыслить путь нашего отечественного кинематографа в сталинский период. В начале заседания было зачитано письмо колхозницы с Кубани. Женщина вспоминала о том времени, когда в их станице снимался фильм «Кубанские казаки». Многие колхозники и она в том числе участвовали в съемках этого фильма. Она с ностальгическим чувством вспоминала о том, как познакомилась с артистами, с какой завистью смотрела на столы, уставленные ненастоящей и настоящей едой, об Иване Александровиче Пырьеве, который произвел на всех глубокое впечатление, и о том, как фильм затем полюбился людям, с каким удовольствием смотрел его народ и как долгие годы пел бравшие за душу хорошие песни из этого фильма. Потом участники передачи стали обсуждать картину, которую, очевидно, просмотрели накануне. Фильм им не понравился. Все дружно заметили, что он необъективно отражал время, и это вызвало в них чувство возмущения. Колхозы бедствовали, свирепствовал Сталин, а на экране — идиллия. Обсуждение было бурное, и в конце все сошлись на том, что фильм этот обманывал народ и тем самым служил сталинизму.

Глядя эту передачу, я испытывал не столько протест, сколько острое чувство грусти. «Пырьев обманывал народ,— с горечью думал я, мысленно споря с участниками обсуждения.— По-вашему, колхозница, писавшая письмо, ничего не знала про свою жизнь и по своей наивности поверила «пырьевскому обману»?» Мне вспомнились слова Гоголя по поводу такой же критики: «Они, право, наш народ считают глупее бревна,— глупым до такой степени, что будто уже он не в силах отличить, который пирог с мясом, а который с кашей».

Из готовящегося к печати сборника воспоминаний о И. Пырьеве, который «Киноцентр» предполагает издать в 1992 году.

Я помню время, когда вышел фильм «Кубанские казаки». Страна еще лежала в развалинах, люди жили бедно и голодно, но они понимали, что если сами себе не помогут, никто им не поможет, и часто без машин, голыми руками убирали развалины, строили дома, восстанавливали разрушенные заводы. Деревенские женщины впрягались вместо лошадей в плуг, пахали землю, сеяли хлеб. Надо было жить, надо было сохранить детей. Так действовали ваши деды и отцы, без которых не было бы и вас. Страна потеряла миллионы своих сыновей. Были целые села, куда не возвратился ни один мужчина. Ни один! Да и в городах мужчин было мало, и женщины, выполняя неженскую работу, лишенные не только любви, но и самой надежды на любовь, могли о ней только мечтать...

В фильме Пырьева не было развалин, он не рассказывал о женщинах, обреченных на одиночество, о миллионах истерзанных, искалеченных войной мужчинах, ни о голоде, ни о лишениях. Да и кому было об этом рассказывать? И зачем? В отличие от вас, Иван Александрович Пырьев не думал об «отражении», какого от него требует сегодня клуб «Свободное слово», он думал о своем измученном народе и хотел, как мог, ободрить его. За это народ полюбил фильм, за это он благодарен был режиссеру, поэтому толпы народа ломились в кинотеатры, смотрели фильм по многу раз и до сих пор поют песни из «Кубанских казаков».

Если бы участники «Свободного слова» хоть немного бы задумались над феноменом этого фильма, им стала бы понятней и эпоха, в которую жили их отцы и деды, и природа искусства, и ее функции в разные периоды жизни страны, и многое другое. Они бы лучше поняли античеловеческую суть сталинизма, отрицательное отношение к которому они так поспешно и поверхностно демонстрировали.

Сегодня молодежь справедливо осуждает отцов за то, что, отвергнув царизм и решив строить «светлое будущее», они объявили все, что было в России до них, старым ненужным хламом, и с энтузиазмом, достойным лучшего применения, стали уничтожать храмы, бороться с «идиотизмом крестьянской жизни», с традициями народа, создававшимися веками. Но что происходит с нами сейчас? Почему, решив покончить с варварством сталинизма, мы объявляем ненужным хламом все, что было при Сталине с народом? Не варварство ли это? Нельзя каждый раз начинать жизнь сначала, это никому не удавалось — ни отдельному человеку, ни обществу. Движение вперед невозможно без очищения от груза ошибок и заблуждений, но при этом нужно бережно сохранять свое существо. Не пустоту же очищать от грязи и скверны!

Нельзя отождествлять тирана с народом, нельзя ставить на одну доску и палача, и его жертву — это безнравственно.

Иван Александрович Пырьев не был свободен от предрассудков и заблуждений своего времени, вообще он был человек сложный, но его выгодно отличали от нас богатство и оригинальность натуры. Превосходный актер, режиссер, наделенный большим талантом, прекрасно чувствующий природу кинематографа, он обладал невиданной, просто фантастической энергией, которая, казалось, переполняла его и заражала всех вокруг.

Я вспоминаю послевоенный «Мосфильм». Старое здание с облупленной штукатуркой, голые стены пустых коридоров, провалившиеся полы. Студия напоминала овощную базу при плохом директоре. Но пришел директором Пырьев, и все на глазах стало преображаться. Появился студийный музей, который возглавил старейший режиссер Мачерет, учитель многих кинематографистов старшего поколения. Человек большой культуры и интеллигентности он сделал музей научным центром. Заработал информационный отдел. На студию пришли молодые режиссеры: Алов, Наумов, Басов, Ордынский, Рязанов. Стало активней и старшее поколение. Пырьев добился строительства нового корпуса и активно осуществлял его. Он не подменял людей, не подавлял их инициативу, но каким-то непостижимым образом во всем присутствовал, на все влиял, и дело шло. Пырьев заботился о молодых актерах, поощряя режиссеров поручать им ответственные роли. При нем по-новому заработал цех комбинированных съемок. Один за другим стали появляться хорошие фильмы. Но и этого Пырьеву было мало. Жадный к работе, он стал сколачивать Союз кинематографистов и, добившись его организации, возглавил его.

Мой учитель, Михаил Ильич Ромм, человек беспощадно ироничный даже к себе самому, о Пырьеве говорил с восхищением.

— Иван — это личность! Талантлив как черт! Вы когда-нибудь видели его на репетиции? Обязательно посмотрите. Увлекательное зрелище!.. А какой актер, как показывает! Он ведь играет за всех, и так играет, что только руками разведешь. Он трехжильный, честное

слово. Он весь, как бомба взрывчаткой, начинен противоречиями. В нем такая энергия, что порой, кажется, тело не выдержит и разорвется от напора страстей.

Впервые я увидел Пырьева при печальных обстоятельствах. Хоронили Сергея Михайловича Эйзенштейна. Помещение Театра-студии киноактера на улице Воровского было полно. Пришли поклониться праху великого режиссера и студенты ВГИКа, в числе которых был я. Первое слово на панихиде было предоставлено одному из заместителей министра (Семенову или Саконтикову, не помню), но отлично помню его первые слова, которые резанули меня по сердцу: «У покойника были ошибки...» — скорбно сказал он и многозначительно замолчал. Эйзенштейн в последнее время был в опале, и чиновник, собираясь сказать о нем хорошее, должен был обезопасить себя признанием за покойным ошибок, указанных в постановлении ЦК о фильме «Иван Грозный». Такое было время. После заместителя министра к гробу вышел Пырьев. Он показался мне человеком среднего роста. Лицо талантливого крестьянина. Большой затылок, тонкая шея. Он был бледен от волнения, долго молчал, потом громко произнес:

— Ты не умер, Сережа, тебя убили чиновники!..— Как ни велика была скорбь, люди опасливо переглянулись. Произносить такие слова в 1948 году было опасно. А Пырьев говорил о нелегкой судьбе художника, о тяготах и оскорблениях, которые подстерегают художника на каждом шагу, о диктате бюрократов и о том, что надо объединиться в союз, чтобы защищать свои права.

Многие боялись, что за этим выступлением последуют «оргвыводы», но этого почему-то не произошло. Пырьеву вообще до поры до времени немало сходило с рук, может быть, от того, что, не любя бюрократов, он умел с ними ладить, мог при случае польстить, уступить, выдать свою удачную мысль за мысль «прозорливого» начальника. Но по принципиальным вопросам смело вступал с ними в спор. Про него ходили анекдоты. Говорили, что однажды, вступившись за М. К. Калатозова, Пырьев добивался, чтобы министр удовлетворил справедливое требование знаменитого режиссера. Министр упрямо стоял на своем. Тогда, отчаявшись, Пырьев упал на колени.

— Ну, пожалуйста! Окажи милость! Разреши! Это нужно не для меня и не для Калатозова, это нужно для искусства,— слезно просил он и вдруг, резко изменив тон, закричал: — В котором ты, индюк надутый, ни черта не понимаешь!

В нем было много дерзкого, веселого, национального. Иногда, глядя на него, я думал: таким, должно быть, был старший Артамонов Горького — деятельный, доступный, а все же хозяин, которого уважали и боялись ослушаться. Иногда он напоминал мне Александра Суворова, любившего говорить про себя: «Уж и наклонюсь, чтоб лизнуть, ан укушу!».

Он относился к людям по-разному. Одним благоволил и охотно помогал во всем, других недолюбливал. Не приведи господи скомпрометировать себя в его лице некомпетентностью, ленью или алкоголем — со света сживет! Не любил он также и болтунов-демагогов.

В бывшем Доме кино на улице Воровского шло обсуждение нового фильма «Бровкин на целине». Уже началась хрущевская «оттепель», и у людей развязались языки. Фильм резко критиковали, он действительно был очень плохой. Зрители из «Свободного слова» нашли бы в нем много общего с «Кубанскими казаками» и поставили бы его в ряд с пырьевскими картинами, но кинематографисты, да и зрители того времени, умели различать фильмы по жанрам, отличать пошлость от поэзии, конъюнктуру от искусства. Наконец на трибуну поднялся Г. Мдивани, автор сценария «Бровкина...», который любил говорить про себя «Я демагог. Меня надо бояться». (Тогда еще демагогов надо было бояться.) Мдивани защищал фильм своим излюбленным способом. Говорил, что ставил перед собой патриотическую цель, хотел помочь партии и советской власти в благородном и важном деле — освоении целины. «Народ не хочет ехать на целину, а мы захотели, чтобы молодые люди поехали по зову сердца, по призыву комсомола. Мы — патриоты! — воскликнул Мдивани.— Мы сняли этот фильм потому, что мы патриоты».

— Ты среди нас один патриот...— бросил с председательского места реплику Пырьев.

Мдивани не реагировал на эту реплику. Он полез в нагрудный карман пиджака и достал письмо.

— Вот что пишут мне зрители. Народ пишет...— он развернул письмо и стал читать. Содержание письма было написано таким стилем, что вызывало сомнение в его подлинности. Чувствовалось, что автор и народ едины.

Пырьев встал со своего председательского места и тихо, чтоб не мешать оратору,

подкрался к трибуне, постоял, слушая, и вдруг вырвал из рук Мдивани письмо.

— Хочешь заткнуть этим нам глотку?! — крикнул он, смял бумагу и стал затыкать ею свой рот, при этом невнятно мыча. Разжевал и выплюнул письмо.— Думаешь, мы не знаем, как и кем они пишутся?!

Зал весело аплодировал.

Помню, как-то я пришел к нему по делу. В кабинете его не оказалось, сказали, что он в просмотровом зале принимает новую картину. Я решил подождать его. Вскоре в приемную зашел человек, который сказал, что фильм давно кончился, что Пырьев очень огорчился тем, что фильм неудачный и что, когда все уходили, Иван Александрович еще оставался в зале. Мы подождали немного и решили заглянуть в просмотровый зал.

Там было пусто. Горел свет. Пырьев сидел в пустом зале, понурив голову. Вид у него был несчастный.

Вбежала озабоченная секретарь.

— Иван Александрович, вас Федоров просит к телефону! (А. С. Федоров был в то время начальником главка.)

Иван Александрович поднял голову. В глазах его была тоска и усталость.

— Федоров? — переспросил он.

— Да, Федоров.

— Значит, начальство...— Пырьев обреченно вздохнул и, став на четвереньки, поплелся в свой кабинет.

Иван Александрович Пырьев сыграл важную роль в жизни многих начинающих кинематографистов. Многим обязан ему и я. Об этом мне хочется рассказать подробно.

После окончания института я работал ассистентом у Михаила Ильича Ромма на картине «Адмирал Ушаков». Моей работой были довольны и оставляли меня на «Мосфильме». Но я попросил направить меня на Киевскую студию. Мне хотелось работать на родине. В Киеве мои дела сложились удачно. Я сравнительно недолго проработал ассистентом у режиссера Брауна, затем у режиссера В. И. Ивченко, а потом мне доверили очень ответственную работу: приближался важный юбилей — трехсотлетие объединения Украины с Россией, и я был назначен на фильм, ему посвященный, вторым режиссером. Фильм снимался по постановлению ЦК КПСС, сценаристом был знаменитый писатель и большой политический деятель Корнейчук, и доброжелатели считали, что меня ожидает блестящая карьера. Но я не оправдал этих надежд. На важном партийном собрании я сказал, что фильма к юбилею не будет, и даже позволил себе критиковать самого Корнейчука, за что был отстранен от работы и оказался не у дел. Шло время. Я зарабатывал на хлеб, чиня приемники. Между тем мои предсказания сбылись, сценарий зашел в тупик, режиссеры были отстранены от постановки, и в Киев пригласили М. И. Ромма, которого попросили выручить студию. Ромм, прочитав сценарий, отказался его критиковать, сказав, что он «ниже всякой критики». Уезжая, он встретился со мной и поинтересовался, как идут мои дела. Я рассказал ему о своем конфликте с Корнейчуком. Он посочувствовал мне и уехал. А через четыре дня я получил телеграмму от Пырьева. Он приглашал меня приехать в Москву для переговоров. Нетрудно было догадаться, что это Ромм замолвил за меня слово. На радостях я показал телеграмму М. С. Донскому, который в то время был сослан в Киев. Вина Марка Донского заключалась в том, что его сестра жила в Америке и он изредка переписывался с ней. Такого человека было рискованно оставлять в Москве. Донской, прочитав телеграмму, сказал:

— Пырьев предложит вам работу!

Я не мог поверить в то, что это правда.

— Постойте, постойте,— продолжал Донской.— Вы в таком виде собираетесь ехать? — его смущали мои военные галифе, начинавшие светиться на коленях и сзади.

Донской повез меня в центр и купил полное обмундирование: вполне приличный черный костюм, роскошную рубаху и галстук.

— Когда заработаешь, отдашь деньги,— сказал Донской.

Нарядившись во все это, я на другой день выехал из Киева в Москву. Честно говоря, я не надеялся на должность второго режиссера, для меня любая работа в это время была большим подарком. В Москве одна неожиданность следовала за другой. Я пришел в проходную «Мосфильма» и робко подал свой документ. К моему удивлению, женщина из бюро пропусков любезно сказала:

— Товарищ Чухрай, Иван Александрович вас ждет,— и улыбнулась.

Я не поверил собственным глазам: раньше ничего подобного на «Мосфильме» не было. С волнением я отправился на четвертый этаж и представился секретарю Пырьева. Я думал, меня попросят подождать, пока директор освободится, но секретарша сказала:

— Пожалуйста! — и открыла передо мной дверь в кабинет. Я вошел совершенно обалдевший. Но сказка на этом не кончилась.

Иван Александрович усадил меня у своего стола и стал расспрашивать, что со мной случилось в Киеве. Я рассказывал, а он внимательно слушал и вдруг спросил:

— А самому тебе снимать фильм не хочется?

Я несколько растерялся от такого вопроса, хотя ждал и хотел его.

— Вижу, что хочется,— продолжал он, не дожидаясь ответа.— Что бы ты хотел поставить? Есть у тебя мечта?

— Есть,— признался я.— Только... от меня это не зависит.

— А если бы зависело? Что бы ты хотел поставить, если бы был царем? — повторил вопрос Пырьев.

— Если бы был царем,— ответил я, осмелев,— я бы снял «Сорок первый» по Лавреневу.

— А ведь была такая картина. Знаешь, кто там снимался?

— Конечно, знаю. Ада Войцик, Коваль-Самборский,— ответил я и несмело добавил: — Я бы снял эту картину не так, как Яков Протазанов...

— А как? — поинтересовался Пырьев.

Я стал, торопясь и сбиваясь от волнения, рассказывать. Пырьев прервал меня:

— Не спеши. Расскажи толком, нам некуда торопиться.

Я постарался унять волнение и стал обстоятельно рассказывать. Пырьев слушал внимательно, иногда задавал мне вопросы. Потом, прервав меня, позвонил секретарю и попросил пригласить к нему Ромма, Юткевича (моих учителей во ВГИКе) и главного редактора студии И. Маневича. После чего велел мне продолжать мой рассказ.

Все трое пришли почти одновременно. Пырьев спросил у них:

— Гриша предлагает поставить у нас «Сорок первый» по Лавреневу. Как, по-вашему, справится?

— Я думаю, справится,— ответил Юткевич, не вполне уверенно.

— Безусловно справится! — сказал Ромм.

Маневич колебался.

— Будем ставить,— сказал Пырьев тоном хозяина.

Не помню, о чем они еще разговаривали между собой — я был очень взволнован, а речь, как я понимал, шла о вопросе, не относящемся ко мне. Когда они ушли, Пырьев подвел меня к окну.

— Видишь, дом строится? Квартиру я тебе не дам, а комнату дам.

Мне казалось, что это какой-то сон. Если о работе я еще мог мечтать, то о комнате даже мечтать не мог. 10 лет как кончилась война, а у меня на всей территории Советского Союза не было ни сантиметра собственной площади, я с семьей скитался по углам.

— Ты складно рассказал мне свой замысел. У тебя есть записи?

— Есть,— ответил я.— Я написал сценарий, предлагал его Киевской студии, но директор мне отказал.

— Побоялся?

— Не знаю. Он сказал: «Вас же во ВГИКе учили: сами подумайте, ну зачем нам на Украине верблюды?!» На этот вопрос я ответить не мог.

Пырьев весело рассмеялся, потом серьезно спросил меня:

— Хочешь ставить по своему сценарию?

Я ответил, что хотел бы получить помощь профессионального сценариста. Это первый мой фильм, и если сценарист обогатит сценарий хотя бы двумя-тремя блестками, я буду ему благодарен.

— Хорошо. Пригласим сценариста. Хочешь, пригласим Иосифа Леонидовича Прута?

Я знал, что И. Л. Прут был сценаристом фильма «Тринадцать» Михаила Ильича Ромма. Фильм мне очень нравился, но действие тоже происходило в пустыне. Это обстоятельство меня смутило. Тогда Иван Александрович предложил кандидатуру сценариста Г. Я. Колтунова. Я согласился.

В этот же день были написаны все бумаги, необходимые для перевода меня с Киевской студии на «Мосфильм». Уже через четыре дня я был официально зачислен в штат «Мосфильма». Современный читатель может подумать, что в то время все дела решались

столь быстро, но это совсем не так. Быстро дела решались у Пырьева, вокруг же была такая же бюрократическая тянучка, как сейчас. Пырьев решал вопросы не вообще, не в принципе, а конкретно. Я ни одного дня не болтался без дела. Меня в тот же день поместили в гостиницу, и я начал работать над сценарием. Через несколько дней приехал Г. Я. Колтунов. С ним тотчас же заключили договор, и наша работа началась. А уже через два месяца мы представили на Художественный совет «Мосфильма» готовый сценарий. Сценарий в общем мне понравился. Григорий Яковлевич действительно смог внести в него несколько блесток, но в одном мы с ним не сошлись, и это волновало меня.

Будучи человеком опытным, Колтунов знал, на чем можно споткнуться и по нехитрой традиции того времени умел «подстилать соломку» в место возможного падения. По его мнению, можно было погореть на любви Марютки к классовому врагу. В те времена такие вольности могли привести к очень нежелательным результатам, и Колтунов употребил немало сил и фантазии, чтобы обойти этот скользкий вопрос. Он придумал несколько сцен, в которых любовь Марютки к белому офицеру решительно осуждалась авторами. Она-де его полюбила, но авторы с этим не согласны и не считают ее поступок примером для подражания. Я, естественно, был против такой трактовки. Колтунов снисходительно слушал меня и только покачивал головой: он-то лучше знал, чем кончается такая смелость. Но в конце концов мое упрямство ему надоело, и он прямо сказал, что официально автор сценария он, а не я, и что он не собирается из-за меня «сушить сухари». Я решил дать ему бой на Художественном совете. Я почему-то был уверен, что Пырьев меня поддержит. Узнав о моем намерении, С. И. Юткевич посоветовал этого не делать.

— На Худсовете у вас и так будет много противников. Затеете спор, можете проиграть все.

— Как же мне быть? — растерялся я.

— Поедете на натуру, там снимете то, что хотите, а здесь не мутите воду — это опасно.

Сергей Иосифович оказался прав: на Худсовете по поводу сценария разгорелись жаркие споры. Многие члены Худсовета — опытные, уважаемые мною режиссеры — вообще сомневались в целесообразности постановки такого фильма. Категоричней других выступал режиссер Г. Л. Рошаль.

— Вы думаете, что вы первый обратили внимание на повесть Лавренева? — говорил он, обращаясь ко мне.— Яков Александрович Протазанов сумел поставить «Сорок первый» в 1928 году, а в 30-м уже не смог бы... Сейчас этот фильм нельзя поставить даже теоретически. Если вы покажете Говоруху-Отрока несимпатичным — зритель не простит Марютке любовь к нему, если же он будет показан симпатичным, зритель не простит вам выстрела в него. Молодой человек стоит на краю пропасти, а вы толкаете его, чтобы он разбился! — последняя фраза относилась к Пырьеву.

Я видел, как Пырьев при этих словах поморщился, это придало мне сил, хотя уважительно, но довольно решительно я продолжал защищать свою позицию.

Когда же Вера Павловна Строева в манере томной и хорошо воспитанной женщины стала говорить о том, что «мы не можем допустить, чтобы с экрана звучали такие грубые слова, как «рыбья холера» или «мокрица поганая», тем более из уст положительной героини, и что это «противоречит задачам эстетического воспитания масс», Пырьев довольно грубо перебил ее.

— По-вашему, Марютка была ангелочком?! — он выскочил из-за стола и удивительно талантливо изобразил этого ангелка с крылышками. Все засмеялись, а Пырьев, помахивая у плечей ладонями и изображая на лице «интеллигентность», пошел по кабинету, кланяясь членам Худсовета и умильно приговаривая: — Ах, пардон! Ах, мерси! Ах, бонжур! Ах, гутен морген!..

По настоянию Пырьева сценарий был утвержден.

Не стану рассказывать, как шли съемки. Могу сказать только, что очень трудно, не в смысле творческом, а в смысле человеческих отношений. Мне пришлось отстаивать свою концепцию, с которой некоторые влиятельные члены нашей группы не соглашались. Они считали, что я веду фильм к провалу, срывали съемки, писали Пырьеву письма о моем упрямстве и самонадеянности. Я знал об этом и каждый раз, когда из Москвы приходил проявленный материал, ожидал разноса. Но в письмах от Пырьева была только оценка материала и советы, на что необходимо обратить внимание. На жалобы Пырьев не реагировал. Скоро страсти вокруг моей трактовки поутихли, мы довольно спокойно досняли натурный материал и, возвратившись в Москву, продолжали съемки сцен в павильоне. Но, когда мы стали монтировать материал, разразился скандал.

Неожиданно меня вызвал Иван Александрович и хмуро спросил:

— Почему снимал фильм не по сценарию?

Я ответил, что в основном фильм снят по сценарию, за исключением трех эпизодов, с которыми я не согласен.

— Почему ни с кем не посоветовался?

— Я посчитал, что не смогу на словах объяснить то, что хочу.

— По-твоему, мы такие темные, что не смогли бы понять твои гениальные мысли?!

Я предпочитал такие отношения вежливому хамству. По крайней мере они человечнее. Я понимал, что у Пырьева были основания на меня обижаться. Я направился к двери, но не вышел из кабинета, а упрямо опустился на стул у самых дверей.

— Ты что, издеваешься?! — закричал на меня Пырьев.

— Посмотрите материал,— настаивал я.

— Ну ты упрямый хохол!..

— Я знаю одного человека, который еще упрямей,— сказал я.

— На меня намекаешь?

— На вас.

— Заслужить надо, котик!.. А я вот отдам тебя под суд...

— За что?

— За то, что снимал не по сценарию и растратил 75 тысяч рублей. По-твоему, это не деньги?!

— Перерасход произошел не по этой причине... А впрочем, судите! — сказал я и вышел из кабинета.

Перерасход действительно произошел не по этой причине и даже не по моей вине, и я понимал, что сумею доказать это. Да и не такой уж большой был наш перерасход — по нынешним деньгам 7,5 тысяч. На других фильмах бывало и больше, и то сходило с рук. Я решил, что должен сосредоточиться на монтаже, а там что будет.

Ко мне приходил кто-то и выяснял, что снято по сценарию, а что нет. Я понимал: шила в мешке не утаишь. Я так до сих пор не знаю, кто был этот человек, сотрудник ли студии или следователь,— я был всецело поглощен вопросами монтажа; мне казалось, что фильм не складывается, я видел свои огрехи и так расстраивался, что порой ночи не спал. Теперь я знаю, что это — от неопытности. Режиссер, монтируя фильм, особенно если это первый фильм в его жизни, в процессе монтажа видит в нем, главным образом, только то, что не вполне получилось, и старается монтажом заретушировать эти кляксы. К концу монтажа, кроме этих клякс, я уже ничего не видел в нашем фильме. В таком состоянии я представил наш фильм на суд Худсовета. Особенно я боялся Пырьева, считая, что подвел его. Я так был огорчен, что решил не присутствовать на просмотре и остался ждать результата в вестибюле перед просмотровым залом. Не знаю, как я дождался конца. Но слышу финальные аккорды и понимаю, что фильм кончился. Сейчас позовут меня к ответу.

Мне показалось, что прошло очень много времени, а меня все не звали. Волнение мое усиливалось. Вдруг открылась дверь, и в вестибюле появился Пырьев. Я видел, что он направляется ко мне, и решил, что не буду оправдываться, что бы он мне ни говорил. Иван Александрович подошел ко мне и, обняв меня, поцеловал.

— Идем! — сказал он коротко и направился в свой кабинет.

Я поплелся за ним. Я видел, что он был взволнован.

В кабинете он молча открыл ящик стола, достал какую-то записку и отдал ее мне.

— Храни как память о человеческой подлости.

Я взял записку и прочитал: «Уважаемый Иван Александрович, только что я просмотрел черновой монтаж фильма, снятого по моему сценарию молодым режиссером Чухраем. Хочу поставить вас в известность, что под этой грязной белогвардейской стряпней я не поставлю своего честного имени». Под ней была подпись — Г. Я. Колтунов.

Через два дня я узнал, что фильм посылается на Каннский фестиваль.

Однажды несколько молодых режиссеров стали жаловаться Ивану Александровичу на свое бесправие перед лицом аппарата Госкино. Пырьев рассердился, назвал нас хлюпиками и стал вспоминать, как было трудно его поколению.

— Снимал я «Богатую невесту» на Украине в поле. Смотрю, по дороге едут две машины. Остановились, из них вышло несколько кагебешников и идут к нам... Я сел на бровку и думаю: ну, все! Заберут, и картину не кончу...

— А вас-то за что? — спросил я невпопад.

— А других за что?! — крикнул Пырьев и, посмотрев на меня не то с сожалением, не то с презрением, продолжал:

— Подошли к нам. «Что это, съемка?»

— Съемка,— отвечаю.

Посмотрели на актеров, на группу.

— Ладно, продолжайте! — и ушли.

Я встал, а у меня ноги трясутся. Не могу снимать... Тогда погорело много видных актеров, художников, писателей. А у меня отец был репрессирован как кулак...

Положение первого секретаря Союза кинематографистов СССР заставляло Пырьева все чаще вступать в конфликт с руководством. В верхах зрело мнение, что Пырьева пора поставить на место. Это чувствовалось во всем. Пырьева начали потихоньку травить. Можно обвинить наше руководство во многом, но в одном вопросе оно достигло большого искусства — в умении устранять неугодных. В этом вопросе они были виртуозами.

Сначала Пырьева отстранили от руководства «Мосфильмом». Потом приказным порядком ввели в секретариат Союза молодых кинематографистов, проявивших себя в искусстве, но неопытных в вопросах борьбы с аппаратом. Многих из старшего поколения отстранили от руководства союзом. При видимости обновления секретариата союз был ослаблен. Это скоро поняли и мы, молодые секретари, но было уже поздно.

А Пырьева постепенно зажимали. Однажды на большом профсоюзном собрании Пырьева обвинили в том, что он не платит профсоюзных взносов. Пырьев просто объяснил свое поведение.

— Денег мне не жалко — противно содержать дармоедов.

После этого его долго тягали за то, что он выступил против «школы коммунизма». В печати стали появляться статьи, справедливо и несправедливо обвиняющие Пырьева в грубости по отношению к подчиненным, в употреблении нецензурных выражений и в других грехах. Атака велась также на любимое детище Пырьева — на союз, который он ставил выше многих других ценностей. Это заставляло его нервничать и совершать не вполне обдуманные поступки.

Мне вспоминается совещание у недавно назначенного тогда на пост заведующего отделом культуры ЦК КПСС тов. В. Ф. Шауро, который собрал кинематографистов для того, чтобы «посоветоваться, как дальше повести дело». Было предложено откровенно высказываться. Выступил С. А. Герасимов с несколькими умеренно-смелыми мыслями относительно малой информативности нашей печати. М. И. Ромм говорил о подготовке молодых кинематографистов. По его мнению, во ВГИКе неверно набирались студенты на режиссерский факультет. Он призывал уделять внимание личностям и создавать условия для их развития. Затем выступил Пырьев. Он был в плохой форме и стал жаловаться на молодежь, обвиняя ее в измене идеалам отцов. Это была неправда. Тогдашние молодые прошли фронт и на деле доказали верность идеалам отцов. То, что говорил Пырьев, по тону и выражениям было похоже на политический донос.

— Что это с ним? — шепотом спросил я у М. И. Ромма.

— Заигрался... — буркнул в ответ Ромм.

Я видел, что и другие испытывали неловкость.

А Пырьев продолжал развивать модную в то время в руководящих кругах тему о конфликте между отцами и детьми. Я не сдержался и сказал:

— Иван Александрович, то, что вы говорите,— неприлично!

Шауро одернул меня:

— Не перебивайте выступающего. Помните, где вы находитесь!

— То, что говорит Пырьев, непорядочно! — упрямо повторил я.

Шауро объявил перерыв. Все вышли в соседнюю комнату, стояли группками, курили, переговаривались вполголоса. Один Иван Александрович стоял в стороне, никто не подошел к нему.

Потом совещание продолжалось, а мне было не по себе. В глазах стояла картина: Пырьев с печальным и обиженным лицом одиноко стоит в стороне от всех, как отверженный...

После этого случая мои отношения с Иваном Александровичем испортились. Впрочем, они никогда не были слишком близкими и тем более идиллическими. Но в вопросах принципиальных мы были всегда по одну сторону баррикад. Время стремительно менялось

к худшему. Руководство страны занялось искусством (с сельским хозяйством уже справилось!), теперь атаки шли главным образом на кинематограф. Группа «прогрессивных товарищей» решила организовать единый союз художников, собрать всех вместе — кинематографистов, писателей, живописцев. Мы с Пырьевым отстаивали свой союз и отстояли его. Пырьев оставался таким же целеустремленным, деятельным, страстным и по-прежнему восхищал меня не только своим редким динамизмом, но и своим искусством. Его «Идиот» и, в частности, образ Настасьи Филипповны до сих пор представляются мне удивительными созданиями киноискусства. С моей точки зрения, в этих фильмах было то, чего не хватало во многих экранизациях Достоевского, как в наших отечественных, так и иностранных. В фильмах Пырьева было что-то такое, что сближало их не только с буквой, но и духом великого русского писателя. Я не умею назвать это «что-то», но оно существует. Видели ли вы, когда русскую «Барыню» пытается танцевать американец или японец? Это выглядит часто занимательно, даже мило, но только совсем не то, хотя и музыка, и движения вроде бы те же, а вместе с тем совсем не то. Так же получается, когда русский парень танцует лезгинку. В фильмах Пырьева временами возникает до такой степени то самое неповторимо достоевское, что диву даешься и душа замирает от восхищения.

Пырьев был выдающимся режиссером и талантливым артистом. Яркой личностью. Политизация его произведений — занятие бессмысленное. Пырьева надо рассматривать как художника в контексте с его эпохой. Но отождествлять его творчество со сталинизмом так же безнравственно, как отождествлять тирана с его жертвой.

С тех пор прошло много лет. Ивана Александровича давно нет в живых, а я то и дело возвращаюсь памятью к тому злосчастному совещанию. Меня мучает совесть. Я представляю себе, что должен был чувствовать человек, так много сделавший для меня, для многих из нас, для всего кинематографа, какие горькие мысли о человеческой неблагодарности мучали его в эти минуты.

Пусть по существу я был прав, но не я должен был нанести ему эту травму. Не я...

В. Наумов

Форс-мажорные обстоятельства в правительственном туалете в Доме приемов на Ленинских горах во время встречи партии и правительства с интеллигенцией

Он спас Союз кинематографистов. Спас чудом. Какой-то тайной силой, мистическим напряжением воли и жуткими коварными интригами. Он был в этом сумасшедшем мире как рыба в воде и понимал изнутри все бессмысленные закономерности его существования. Мне думается, что в нем был заложен какой-то таинственный заряд. Он не знал ни минуты покоя. Словно в него вставили батарейку невероятной мощности и она давала ему постоянную энергию. Действия его были просто потрясающие. Если бы снять скрытой камерой фильм о том, как он вел себя, как он работал на этих знаменитых встречах

руководства партии и правительства с интеллигенцией, как организовывал людей, ситуации, мизансцены! В какой-то момент он сделал ставку именно на мизансцену.

В Большом зале на Ленинских горах были расставлены столы — предполагался обед. Стол президиума, за которым должно было сидеть все руководство во главе с Хрущевым, находился справа. Перпендикулярно этому столу были поставлены длиннейшие столы, за которыми должны были сидеть все остальные. И в зависимости от шустрости и проворности гости могли сесть поближе, так что все руководство было как на ладони, на расстоянии полутора метров. Если же зазевался, то пиши пропало,— попадешь в конец стола и практически будешь как на стадионе. Где Хрущев, где Брежнев, можно различить только в морской бинокль. Так что ни о каком контакте не могло быть и речи. А Пырьев рассчитывал именно на контакт с «Самим». До того как появился Хрущев и остальные руководители, интеллигенцию держали в предбаннике. Были приглашены маститые деятели разнообразных искусств и несколько молодых, которых, кстати говоря, там распекали за формализм.

В ожидании хозяев элита клубилась перед большими закрытыми дверьми, ведущими в зал, где стояли столы. Было огромное число знаменитостей, которые, сгруппировавшись, негромко разговаривали, обменивались новостями, вели светскую беседу. Но Пырьев ни секунду не занимался пустой болтовней, сплетнями. Он работал. Схватил меня, Алова: «Будете стоять у этих дверей. Как только пройдет Сам, не дожидаясь остальных, бросайтесь вперед, бегите к среднему центральному столу, займите место». — «Какое место?» — не понял я. «Советская кинематография должна сидеть рядом с руководством! — зашептал Пырьев. — Возможно, возникнут ситуации, при которых можно будет поговорить о Союзе кинематографистов, так что мы должны быть рядом. Значит, так: предупредишь Ромма, Хуциева, Гришку Чухрая. А Герасимову ничего не говори. Черт с ним! Пусть сидит, где хочет». Я попытался слабо сопротивляться. Задание добывать места мне было не под силу. «Молчи, что ты понимаешь! Союз надо спасать! Может быть, появится малейший шанс, и мы должны быть на стреме. Если даже нам не удастся решить вопрос, мы хотя бы будем знать, что мы сделали все, что от нас зависело».

Он расставил нас у трех дверей. Я, покорно расположившись у центральной двери, не стал ему перечить, втайне вынашивая план позорного предательства, решил: смешаюсь с толпой и будь что будет.

Неожиданно в этом вареве из знаменитостей стало образовываться что-то вроде тропинки. Хрущев был мал ростом, и его не было видно вовсе. Только тропинка, какая бывает в полях пшеницы, образовалась и текла по направлению к центральной двери, куда поставил меня Пырьев. А за Хрущевым болтался колоссальный павлиний хвост из интеллигенции, волочилось правительство, члены Политбюро... Они проволочились в этот зал мимо меня, а я стоял как вкопанный, понимая, что Иван Александрович убьет меня, так как я ничего не предпринимаю по захвату выгодных мест. Потом я как-то затесался в этот «павлиний хвост», смешался с толпой, меня толкали и пихали со всех сторон.

Однако Пырьев дал такое задание не только мне, но и некоторым другим. Алов, например, стоял у правой двери. Когда меня всосали в зал, я увидел, что все места заняты. Я понимал, что где-то свободные места есть, поскольку гости были рассчитаны по головам — количество мест точно соответствовало количеству гостей. Но разобраться в этом месиве было просто невозможно. Президиум уже рассаживался, в центре — Хрущев. И вдруг я увидел прямо около Хрущева долговязую фигуру Ивана Александровича, который стоял и, вытянув шею, искал кого-то в зале. Увидел меня, сделал злобный жест: мол, иди ко мне, что ты там топчешься! Беззвучно выругался. Поскольку мы, кинематографисты, люди опытные, часто имеем дело с неозвученной артикуляцией и можем по движению губ понять текст, я четко понял, что он мне сказал. И хотя очень хорошо помню, что именно, и теперь не рискну привести его слова из соображений приличий.

Спотыкаясь, я пробрался к Пырьеву и увидел, что он захватил три или четыре места, положив на одно палку, на другое — локоть... Все попытки даже со стороны великих мира сего занять эти места пресекались неукоснительно. Он всех откидывал в сторону и держал их для нас. Расположились мы с Аловым рядом с Иваном Александровичем за столом. Хрущев сидел совсем рядом... В течение обеда, который длился несколько часов, Иван Александрович сделал пару попыток, правда, безуспешных, завести разговор с Хрущевым. Но неудача его не обескуражила. Батарейка вырабатывала энергию.

Перерыв — самое удобное время — будьте рядом. Поскольку обед длился долго, мы в перерыве имели желание справить свои естественные потребности. Большой туалет для всех (его можно условно назвать демократическим) располагался, насколько мне память не изменяет, этажом ниже. А прямо у выхода, у дверей президиума, был маленький туалетик; как говорят солдаты, в нем было всего три «очка». И три кабинки. И предназначался он для самого высокого начальства.

Пырьев — завсегдатай таких правительственных мест. Мы-то с Аловым впервые туда попали, я полагаю, по недоразумению, а он был царь и бог, знающий все тонкости этикета и протокола. Знал он и то, что в этот крошечный туалетик простому смертному заходить нельзя, но, будучи в разъяренном состоянии: все шло не так, как он предполагал, найти контакт с Хрущевым не удавалось, и, видимо, пытаясь меня наказать за то, что я неряшливо выполнил его задание, решил сделать, как у нас говорят, подлянку. Он сказал: «Что ты будешь там стоять внизу, иди сюда». И подвел нас с Аловым к этому правительственному туалету. И дальше разыгралась знаменитая история, которую потом с моих слов Михаил Ильич Ромм рассказывал в своих воспоминаниях.

Мы зашли в этот маленький, красивый, стерильный туалет. Там было три «очка», то есть три писсуара. И у каждого располагалась широкая спина в пиджаке покроя Совета Министров и ЦК партии. Там оказалось достаточно много высшего начальства, и образовались небольшие очереди. Это было довольно странное зрелище — портреты в очереди к писсуарам. В одну очередь встал я, в другую — Алов. Что значит очереди? Три, от силы — пять человек. Когда стала подходить моя очередь, вдруг я услышал какой-то шорох, обернулся и через плечо увидел, как «вкатился» Никита Сергеевич Хрущев. Поскольку Алов находился у писсуара, расположенного ближе всего к двери, то, когда вкатился Хрущев в туалет, он двинулся именно к этой очереди. В секунду очередь как корова языком слизала. Остался один Алов, который уже приступил к действию. Хрущев смущенно покровительственно улыбнулся и встал за Аловым. И дальше произошло чудесное форс-мажорное обстоятельство, которое невозможно ни предвидеть, ни объяснить с научной точки зрения.

Что может произойти с человеком, который занимается освобождением своего организма и вдруг подвергается внезапному нервному шоку? Видимо, в минуту такого сильного потрясения (от близости с вождем) естественная реакция организма — это зажим. Но вопреки логике и всем законам биологии организм Алова среагировал самым неожиданным образом — он начал вырабатывать мочу. И это длилось бесконечно. Прошла минута, вторая, третья. Одна очередь кончалась, вторая, а Хрущев стоял за Аловым, который никак не мог завершить бесконечный процесс. Сначала Никита Сергеевич насторожился. Потом стал бегать глазами по сторонам и, наконец, принял единственно правильное решение — перешел в другую очередь и немедленно был допущен к «очку».

Могут подумать, что этот эпизод выдуманный. Нет. Все, что произошло в этом маленьком туалете в Доме приемов на Ленинских горах, абсолютная правда. Я не слышал, как рассказывал это Михаил Ильич Ромм, не знаю, как он литературно обработал, наверное, блестяще. Но я сейчас рассказал то, что было в реальности.

Под осуждающие взгляды высших руководителей страны мы вышли из туалета, и там, за его пределами, увидели Ивана Александровича. Он стоял в страшном напряжении, потому что интуитивно он понял: что-то произошло именно с нами. Когда мы рассказали ему эту историю, он в отчаянии замотал головой: «Дураки! Какие болваны! Ведь больше не представится такого удобного случая...» И, обращаясь к Алову, с укоризной добавил: «Ты же был с ним рядом. Ты же мог все сделать! Человек находится в состоянии расслабленности. Ты должен был бросить все свои дела, повернуться лицом к лицу и сказать: «Никита Сергеевич, надо сохранить Союз кинематографистов». И он бы тебе не отказал. Он бы ни за что не отказал! Неужели ты не понимаешь, что вот в такой ситуации он бы тебе не отказал. Это все равно что вы выпили на брудершафт. Вы теперь как близкие друзья! Он бы тебе никогда не отказал!»

Союз кинематографистов был спасен усилиями Пырьева и Чухрая, а Алов не имел к этому никакого касательства!

Илья Вайсфельд

...Ликвидируется партия

Трудно с котельщиками

Пушистые светлые брови, ресницы пушистые светлые.

Взгляд спокойный, неподвижный.

Большие толстые губы. Короткая стрижка с пробором.

Прежде чем ответить, долго-долго думает. Ничего не отражено на лице этого сорокалетнего мужчины. Я ему тщетно пытаюсь объяснить, чем плох сценарий, его первый опыт в этой области. Все же он прислушивается к моим словам, этот волжский крепыш-котельщик. Отвечает, по-нижегородски окая:

— Я подумаю.

Думал честно Василий Грачев.

Котельщиком перестал быть по возрасту и здоровью. Переехал в Москву, почему-то стал директором Госкиноиздата. Работает добросовестно, неторопливо, стараясь понять, что происходит в его ведомстве.

1949 год.

Грачева вызывают в инстанции. Предлагают уволить таких-то и таких-то, определенной национальности. Грачев внимательно слушает, медленно переваривает услышанное. После долгой паузы произносит:

— Я котельщик. Тугодум. Пока до меня что-то дойдет. А войдет — уже накрепко.

Еще помолчал и продолжил:

— Двадцать лет в меня вколачивали интернационализм. Теперь не выколотить.

Встал и ушел.

После этого недолго работал директором Госкиноиздата. Когда отстранили, стал писать сценарии учебных фильмов.

Решение Александра Медведкина

Уже забрали Бориса Яковлевича Бабицкого, дельного, пылкого директора «Мосфильма»; исчез бесследно его заместитель Сливкин — тучный, с астматической одышкой и вечно простуженным, сиплым голосом.

Когда увозили директора второго объединения студии Захара Юльевича Даревского, продюсера высшего класса, он попытался шутить: теперь я, по крайней мере, буду знать, где встречу Новый год...

Из студийного жилого дома ночью увезли комсомольского секретаря, прекрасного работягу Свердлова. Черная смерть сметала лучших людей по какому-то сатанинскому выбору. А в это время в объединении, руководимом Даревским, снимался фильм, в котором звучали слова: «...я другой такой страны не знаю, где так вольно дышит человек...»

Все эти аресты были полной неожиданностью для студии. Но бывали аресты со своеобразной пристрелкой. На большом собрании предъявлялось какое-нибудь обвинение: слова для ответа не давалось ни под каким видом, чтобы не допускать «притупления бдительности»,

---

Из готовящейся к изданию книги документальной прозы «Куда исчез мальчик?».

и человек — обречен... Так обрекли на гибель Сливкину. На собрании ее объявили женой врага народа и предложили немедленно покинуть зал. Слова ей — по неписаному закону — не дали. Молча она вышла. Многие не могли поднять головы. Оцепенение. Давящая глухая тишина.

...Очередное собрание в зловещей накатанности 37-го года.

Ведет собрание Александр Медведкин. Неужели и он, самобытный, смелый художник, герой гражданской войны, коммунист с незапятнанной репутацией, любимец студии, тоже опозорит себя? Мы не могли в это поверить.

Вне повестки дня первым попросил слово комсомолец Кузнецов. Высокий, рукастый, неизменно приветливый, он вышел на трибуну сосредоточенно серьезный. Мы часто и приятельски с ним общались. Сейчас он не подарил взгляда ни мне, ни Лине Войтоловской. Громким, чужим голосом он объявил:

— У Войтоловской брат — враг народа, расстрелян.

И картинно сел на место.

Установилась такая же тишина, какая была при удалении Сливкиной... Что сможет Александр Иванович Медведкин, наш дорогой Саша?

А у Саши, у могучего Александра Медведкина, тошно было на душе. Он тоже не понимал, почему исчезают люди, с которыми мы бок о бок работали, почему так много «врагов народа» из числа тех, кого мы ценим и любим.

Незадолго до собрания арестовали Елену Кирилловну Соколовскую, заместителя директора киностудии, героиню одесского подполья 19-го года, человека доброй души и подкупающего таланта. Ведь именно она отстаивала его сценарий «Окаянная сила», написанный по мотивам «Пятиречья», глубочайшего философского произведения русского фольклора. Понадобился приезд руководителя советской кинематографии Бориса Захаровича Шумяцкого, чтобы, вопреки студии, все же похоронить эту самую окаянную «Окаянную силу». В эти грозные годы Шумяцкий был грозен как никогда: он сам опасался ареста и не избежал его, несмотря на все свои заслуги в годы гражданской войны и мирного строительства. Медведкин тогда и предположить не мог, что через какие-нибудь 50 лет, уже в годы перестройки, «Окаянную силу» он возьмется ставить, но смерть помешает осуществить этот замысел.

Размышлял ли об этом Медведкин, когда сидел за председательским столом и слушал смертный приговор, изреченный комсомольцем? А быть может, екнуло в сердце, когда вспоминал дорогие для него, для всей советской кинематографии его короткометражки «Полешко», «Фрукты-овощи», «Дурень ты, дурень», которые, несмотря на одобрение Луначарского, все же незаметно похоронили? Или думал о том, как зловеще разрываются дружественные связи в эти трагические дни? И как быть с Войтоловской, которую он всегда ценил и не хотел подвергать подлому удару?

Но предоставлять слово обреченному ведь не полагалось!

Решение пришло мгновенно. Медведкин встал и четко, громко произнес:

— Слово предоставляется Лине Войтоловской.

Мы сидели в последнем ряду, Лина с трудом поднялась, она была на седьмом месяце, спокойно, неторопливо направилась к председательскому столу, так же спокойно повернулась лицом к собранию и тихо сказала:

— У меня никогда не было и нет брата.

Облегченный вздох в зале. Она пошла к своему месту. Кто-то тихонько пожал ей руку. Кто-то бросил дружественный взгляд. Но никто не переговаривался. Она села на свое место.

С тех пор Кузнецов избегал встречи с нами. Его карта была бита. На этот раз.

А Медведкин до конца дней всегда оставался самим собой.

...Ликвидируется партия

Предвоенный год. Читаю сценарии, представленные на всесоюзный конкурс. Обильный список однообразной графомании. Вдруг — нечто неожиданное.

Автор написал сценарий о наступившем коммунизме. Но без всякого кликушества — в романтическом ключе. Писал, видимо, очень молодой человек, ни в чем не разуверившийся.

Заключительный эпизод сценария. Наступил коммунизм. На месте храма Христа сооружен колоссальный Дворец Советов. Массовый митинг. На трибуне — вожди. Один из вождей объявляет:

— Дорогие товарищи! С сегодняшнего дня устанавливается полный коммунизм. Перековываются мечи на орала. Наступило светлое будущее.

Оратор глубоко вдыхает воздух, чтобы произнести самое главное:

— И с сегодняшнего дня ликвидируется наша славная Коммунистическая партия большевиков...

Я понимаю, что если сценарий попадет в злые когти, автору грозит двадцать пять лет заключения, если не казнь. Звоню, узнаю, кому еще передавался сценарий для оценки. Сообщают: писателю Юрию Либединскому. Это мой большой друг. Когда его безвинно исключили из партии, гонимый и нищий, он около полугода жил в нашей семье. Немедленно звоню ему.

— Юра, ты читал?

— Читал.

Мы оба догадались, о чем идет речь.

— Юра, ты мог бы срочно ко мне приехать?

Он приезжает. Мы ломаем голову, как вывести сценарий из игры, как спасти человека. Сидим далеко за полночь. Находим решение: сценарий должен исчезнуть.

И сценарий исчезает.

А сценарист так и не узнал, что в эту ночь его жизнь была спасена.

А. С. Вескер

Умер Андрей Вескер. Умер человек, свято любивший кино и отдавший ему всю свою жизнь. Он был кинопрокатчиком, возглавлял «Союзкинофонд». Но главным критерием его отношения к фильмам всегда было искусство. Высокое искусство. Без поправок на дураков, без уступок умственной лени, без угодливых реверансов кассовой белиберде. Он нес нам жемчужины мирового кино, надеясь, что мы станем талантливее, умнее, чище. Достаточно вспомнить названия: «Кто-то пролетел над гнездом кукушки», «Амадеус» Формана, «$8^1/_2$», «Казанова», «Репетиция оркестра», «Джинджер и Фред» Феллини, «Ностальгия», «Жертвоприношение» Тарковского, «Фанни и Александр» Бергмана, «XX век» Бертолуччи, «Кабаре» Боба Фосса, «Легенда о Нараяме» Имамуры, «Красный гаолян» Чжана Имоу, «Женщина французского лейтенанта» Рейша, «Мефисто», «Полковник Редль», «Хануссен» Сабо, «Пурпурная роза Каира» Аллена...

Идет время. Великие режиссеры снимают новые великие фильмы. Боюсь только, что не увидит их советский зритель. Умер Андрей Вескер...

Евгений Цымбал, кинорежиссер

Цара Леандер

А там сидел Геббельс

Цара Стина Леандер — «звезда» немецкого кино конца 30-х — начала 40-х годов. Родилась в 1907 году в Швеции в семье мелкого землевладельца. В юности увлекалась театром и музыкой. Дебютировала в 1930 году в ревю Иона Форселла в Стокгольме. Выступала в Дании, Австрии. В кино с 1930 года («Мистерии Данте»). Сыграла еще в двух шведских фильмах, а в 1936 году получила одну из главных ролей в австрийском фильме «Премьера». В фашистской Германии снималась преимущественно в мелодрамах, из которых наиболее известны «Хабанера» (1937), «Родина» (1938), «Средь шумного бала» (1939, роль Надежды фон Мекк), «Сердце королевы» (1940, роль Марии Стюарт. В советском прокате фильм шел под названием «Дорога на эшафот»), «Великая любовь» (1942), «Тогда» (1942, в советском прокате «Кто виноват?»). В 1942 году вернулась в Швецию, отказавшись принять германское подданство. С 1950 года выступала в ФРГ и Австрии с концертами, а также снялась в пяти немецких фильмах. Умерла в 1981 году в Стокгольме.

Цара Леандер обладала приятным и редким голосом (контральто). Песни для нее писали лучшие немецкие эстрадные композиторы: Ральф Бенацки, Лотар Брюне, Тео Макебен, австриец Нико Досталь. Многие из ее песен стали шлягерами. Красивая внешность, врожденное благородство помогали актрисе создавать обаятельные женские образы.

Цара Леандер никогда не снималась в пропагандистских картинах и не интересовалась политикой. Ее мемуары представляют определенный интерес, как свидетельство очевидца, человека наблюдательного и самокритичного. Предлагаемый фрагмент ее воспоминаний переведен с немецкого издания мемуаров «Это было так прекрасно»[1], вышедших в Гамбурге в 1973 году.

«Государственный экипаж» — длинный, черный, словно катафалк, «мерседес-бенц» приехал за мной. С чувством некоего превосходства над другими мы катили по Берлину. На мне была короткая шубка из голубого песца. Драгоценностей было не больше, чем требовало «обыкновенное» приглашение в мир «сильных мира сего», десяти тысяч «хозяев жизни». Предполагался «непринужденный вечер», и в виде исключения мне было разрешено приехать без телохранителей.

«Возвращайся не позднее двенадцати,— приказал мне Вальтер Больц.— Дольше не задерживайся. Я жду тебя».

Здесь необходимо сказать несколько слов о Вальтере Больце, о группе «Леандер» и о диктатуре бюрократии.

Любая политика — это документация. Власти напрасно размахивали бы своим мечом, если бы одновременно они не вываливали на головы своих подчиненных горы бумажек: законов, распоряжений, указаний, приказов, запретов, разрешений, указов и проектов. Как известно, демократии тоже расходуют немало бумаги. Но диктатуре для ее существования необходимо куда больше законов, распоряжений и тому подобного. История учит нас, что диктатура, как бы плохо мы ни говорили о ней впоследствии, является оптовым заказчиком бумажных фабрик и типографий. Господство бумажек можно называть бюрократией (как я ненавижу это слово!). Из тех форм правления, которые мне довелось пережить, диктатура кажется мне самой бюрократической и одновременно самой капризной. Если скомбинировать немецкий организационный талант, немецкую обстоятельность с немецкой диктатурой, мы по-

[1] Leander Zarah. Es war so wunderbar! Hamburg, Hoffmann und Campe, 1973.

лучим бюрократию, которая не сопоставима ни с чем, поскольку она уникальна. Немецкую бюрократическую диктатуру военного времени постичь невозможно, а описать еще сложнее. Впрочем, это и не входит в мои намерения. Я хочу лишь сказать, что студию УФА в Бабельсберге не пощадила волна бумажек и формальностей. Война не принесла с собой какого-либо ограничения производства: напротив, война должна была рассматриваться, как некое быстро преходящее обстоятельство. Так, по крайней мере, мы думали. «Работайте, как обычно» — таков был негласный приказ. Однако мы были вовсе не избавлены от бюрократического безумия войны. Работа страдала от того, что пару туфель ручной работы надо было заказывать на семи различных бланках, которые проходили затем пять разных инстанций.

«Сами думайте о ваших формулярах и штампах: в моем договоре нет ничего о том, что это должно касаться меня»,— заявила я начальнику производства. «Так дальше дело не пойдет! Дайте мне кого-нибудь, кто обладает необходимыми полномочиями и знает все входы и выходы. Я не намерена обсуждать практические вопросы своей работы с семью бумажными манекенами. Я хочу, чтобы рядом со мной был разумный человек, с которым можно было бы разговаривать».

Я добилась своего. Этим человеком оказался Вальтер Больц, ему было 27 лет, он давно работал на УФА и поэтому знал все. Он был мальчиком на побегушках, осветителем, рабочим по декорациям, реквизитором, учился в коммерческом училище и дослужился до должности секретаря производственного отдела. Он и я создали теперь «производственную группу» Больц — Леандер. Вальтер Больц мог все уладить, все организовать и действовал соответственно своим способностям. Кроме всего, он стал моим добрым другом и доверенным лицом. Он был надежным, как никто другой.

В то время как я была в пути к вилле в Шваненвердере, Больц в состоянии волнения и тревоги сидел в моем доме в Далеме.

Немые слуги с каменными лицами распахнули двери виллы Геббельса, приняли мою шубу и повели меня по мягким коврам через анфиладу приемных и гостиных. Весь дом казался мне вымершим. Ничто не говорило о том, что здесь должны собраться на вечеринку беззаботные люди. Откуда-то не очень явственно доносились звуки рояля. Рояль звучал так, как будто девятилетний ребенок разучивал слишком трудную для него пьесу.

И вот слуга открыл боковую дверь в скудно освещенную гостиную и доложил: «Господин рейхсминистр, фрау Леандер!»

— Господин министр,— сказала я.— Вероятно, я приехала слишком рано? Я первый гость? Но у нас, в Швеции, мы весьма пунктуальны и рассчитываем время с точностью до секунды.

— Мы, немцы, тоже. Добро пожаловать. Вы любите Шопена?

— Да, конечно, но я не совсем понимаю... Где же другие гости?

— Других гостей не будет. Я подумал, почему бы нам не провести приятный вечер вдвоем, поболтать друг с другом...

И тут мне стало ясно, почему приглашение доктора Геббельса было обставлено с такой таинственностью. Ординарец передал в контору студии УФА совершенно обычный пригласительный билет, и в этом не было ничего необыкновенного. Однако когда Вальтер Больц и Карл Опиц попытались деликатно разведать, кого из знаменитостей министр пропаганды собирается принять на этот раз, у них ничего не вышло. Речь шла якобы о частном приглашении «личного» характера. Это нас крайне удивило, а Вальтера Больца даже встревожило.

Геббельс продолжал: «Я только что играл вальс Шопена».

Я ответила: «Да, мне так показалось. Господин министр, позвольте мне сыграть этот вальс?»

Геббельс спросил: «Вы играете на рояле?»

Я лишь улыбнулась в ответ и села за инструмент. Я хотела выиграть время. Ситуация сбила меня с толку, хотя по сути дела она была однозначной. Было ясно как Божий день, какие цели преследовал Йозеф Геббельс, посылая мне это «частное приглашение личного характера». Я была застигнута врасплох, и тут Фредерик Шопен пришелся как раз кстати. Мой хозяин играл, и играл очень плохо, один из вальсов, которые я научилась бегло исполнять еще на уроках фортепиано в родном Карлстаде.

«Вот так должен звучать этот вальс»,— сказала я и опустила руки на клавиатуру.

Геббельса, по-видимому, это забавляло. Он привык к тому, что я без стеснения называла вещи своими именами. Мы уже не раз встречались, правда, в менее сомнительных ситуациях, и скрещивали клинки в спорах. Поскольку рейхсминистру мало кто возражал (за исключением Гитлера), его веселила моя «смелость». А я тем временем убедилась в том, что «сильным мира сего» это льстит, что они испытывают слабость к людям, которые возражают им или даже «режут

[2] Начальник службы печати студии «УФА».— *Здесь и далее прим. переводчика.*

правду-матку». Имперский министр народного просвещения и пропаганды не был исключением: на него моя необязательная болтовня действовала возбуждающе, он будто доказывал сам себе, что обладает чувством юмора, понимает насмешку и отличается даже некоей долей самоиронии.

Пока я играла свой вальс, в голове оживали слухи, имевшие хождение в Берлине и не в последнюю очередь на киностудии. Речь почти всегда шла о Геббельсе и его приятных хобби: кино и молодые киноактрисы. Иногда

Гораздо позже я где-то прочитала, что в данном случае речь шла как будто бы о взаимной, глубокой, настоящей любви.

Могу заверить, что в тот вечер в Шваненвердере ни о какой «взаимной, глубокой, настоящей любви» и мысли не возникало. Это была третьесортная сцена соблазнения, которая вдобавок ко всему была скверно поставлена. Огромный торшер с абажуром отбрасывал желтоватый свет на мои руки на рояле. В углу потрескивали зажженные свечи. Струился резкий аромат цветов. На софе

Цара Леандер в фильме «Родина» (1938), режиссер Карл Фрёлих

возникали скандалы, которые по возможности заминались. По некоторым фильмам издавались непонятные директивы, касающиеся распределения ролей. Наивысший начальник немецкого кино доказывал жаждущим карьеры дамам свое расположение, раздавая им роли, которых они крайне редко заслуживали. Самым дешевым и грязным образом Геббельс использовал готовность проституировать себя тех девиц, озабоченных своей карьерой, которые в постели надеются добиться ролей, контрактов и успеха в кино или театре. Совершенно открыто говорили о связи Геббельса с очень красивой, но совершенно бездарной чешкой Лидой Бааровой[3].

громоздились подушки, по величине напоминавшие матрацы. Звучала музыка Шопена. Не хватало только длинногорлых бутылок в ведерках со льдом и переливающихся всеми гранями хрустальных бокалов. И вдруг слуга вкатил в комнату целую батарею бутылок! Все было готово.

Боже ты мой! Я играла, Бог свидетель, в плохих фильмах, изображая соблазнительниц и влюбленных. И все же смею надеяться, что эти мои сцены в кино не были настолько безвкусными, пошлыми и лишенными какой бы то ни было динамики.

— И о чем же мы будем говорить теперь? — спросила я, «выжав» из вальса Шопена все, что можно.— Какую мы придумаем тему для беседы? Но сначала, господин министр, позвольте мне попросить вас кое о чем. Не могут ли мне принести чего-нибудь поесть? Я весь день проработала и не стала обедать дома, так как думала, что получила приглашение на обед... К сожалению, произошла ошибка. Но так или иначе я ужасно голодна.

[3] Оставляя на совести Ц. Леандер оценку Л. Бааровой как актрисы, следует отметить, что ее связь с Геббельсом закончилась скандалом. После вмешательства в эту историю Гитлера Баарова была в течение суток депортирована в Прагу, а ее последний фильм (безобидная мелодрама из прусского быта XIX века) был запрещен.

Геббельс был достаточно умен, чтобы признать: вечер удовольствий, на который он рассчитывал, был погублен. Мы говорили о кино, то есть на тему, представлявшую общий интерес. Однако разговор получился вымученным, как это бывает всегда, когда люди попадают в ту неловкую ситуацию, в которой абсолютно все не соответствует их ожиданиям. Хозяин старался, как мог, спасти неудавшийся вечер. Он расспрашивал меня о политических взглядах актеров и о том, какие политические вопросы обсуждаются в нашей среде.

— В павильоне мы работаем с утра до вечера, так что времени для политических разговоров у нас нет, да и желания тоже,— сообщила я Геббельсу. Беседа стала топтаться на месте. Я набросилась на бутерброды, которые наконец-то принесли, выпила стакан вина, непрестанно и демонстративно поглядывая на часы. Под конец нам даже в какой-то степени удалось переломить возникшее неприятное настроение.

— Подумайте только, господин министр,— сказала я с невинным видом.— Недавно я прочла в одной английской газете, что вы — Макиавелли нашего времени. Откровенно говоря, я этого не понимаю.

— Вы довольно дерзкая особа, фрау Леандер.

— Отчего же? Ведь Макиавелли был великим государственным деятелем, разве не так? В своем роде...

И тогда Йозеф Геббельс рассмеялся своим знаменитым смехом, который всегда вновь и вновь не переставал поражать меня. Откуда столько смеха в таком маленьком человечке?

— Собственно говоря, я должен был бы рассердиться на вас, фрау Леандер,— сказал министр.— Но я не могу! Вы так очаровательно дерзки!

Не претерпев ущерба ни бренным телом, ни праведной душой, где-то около полуночи я получила разрешение нырнуть в государственный экипаж. Я даже не потеряла маленького хрустального башмачка. Дома меня ждал встревоженный Вальтер Больц. Сидя за кухонным столом, я рассказала ему о сцене соблазнения в Шваненвердере...

Из властителей третьего рейха я всего несколько раз встречалась с Гитлером, Герингом и Вальтером Функом[4]. Было бы бесстыдным хвастовством претендовать на то, чтобы после этих коротких встреч высказывать собственное мнение об этих господах: «Я, Цара Леандер, считаю, что Гитлер...» Это было бы ерундой.

С Йозефом Геббельсом все было по-другому. Я не вела дневник своих встреч с ним, но могу предположить, что за эти четыре года[5] мы встречались в среднем раз в месяц, иногда чаще, иногда реже. Один-единственный раз он был у меня на приеме. А вот меня к Магде и Йозефу Геббельсам не приглашали ни разу. И Шваненвердера после той ночи я уже больше не видела. Геббельс был моим самым высоким шефом, а когда ты знаком с шефом, это вовсе не означает, что ты знаешь его. Ты знаешь его лишь постольку, поскольку он носит титул «шефа». И лишь изредка из-за этого титула проступает человеческий облик.

Чаще всего наши с ним встречи были чисто случайными и столь же формальными, формальными до той степени, до которой могут быть вообще встречи с министром. Большей частью мы сталкивались в огромном здании КДДК — Клуба артистов на Унтер-ден-Линден, единственном месте в Берлине, где можно было не опасаться восхищенных взглядов поклонников. Там собирались артисты и прочая богемная братия. А артисты весьма редко имеют склонность восхищаться друг другом. В своей среде за стаканом вина они раскрепощены, естественны и никого не стесняются.

Там появлялся и Геббельс. Он присаживался где-нибудь и вел разговоры о киноискусстве. Охотно свидетельствую, что он мог быть весьма интересным собеседником, когда входил во вкус или пускался в искусствоведческие рассуждения о том или ином предмете, который он не только досконально знал, но к которому питал слабость. Где-то я читала, что Геббельс охотно уединялся, чтобы поработать над монументальным трудом по истории киноискусства. Может быть, он проговорился об этом в Клубе артистов...

Вполне возможно, что это была бы интересная книга. Ведь Геббельс был очень начитанным человеком, бойко владел пером, его докторский титул вовсе не был пустым украшением. В юности он написал дипломную работу по литературе и всю свою жизнь ежедневно смотрел фильм. Ни один человек не может утверждать, что он был красивым мужчиной, но когда его увлекала какая-нибудь тема, он не был лишен некоего интеллектуального шарма. В такие моменты он становился красноречивым, остроумным,

[4] Министр внутренних дел Германии, казненный по приговору Нюрнбергского трибунала в 1946 году.

[5] Цара Леандер работала на студии УФА с 1937 по 1942 год.

его темные глаза сияли, голос приобретал теплоту и глубину. Да будет позволено мне сказать спустя четверть века после его самоубийства (надеюсь, никого не хватит удар от моих слов), что Йозеф Геббельс отличался интеллигентным подходом к кино. Он слишком любил этот вид искусства, чтобы без нужды злоупотреблять им в целях пропаганды. Свидетелями этого факта были люди, гораздо более сведущие в данном вопросе, чем я. Я могу лишь сказать, что таким было мое впечатление, отнюдь не обязательное для других.

Я плюю на то, что думают и считают прочие, и открыто заявляю: Геббельс был интересным человеком. Я не испытывала к нему антипатии. Лишь к концу жизни он изменился, стал безумным и опасным.

Чаще всего наши встречи носили абсолютно официальный характер и происходили в его министерстве. Вначале я получала дружественные и даже сердечные приглашения, позднее они приобрели форму вызовов, и в конце концов я получила приказ явиться. Моя первая встреча с ним произошла в том же кабинете, что и последняя. Вместе с приглашением мне принесли букет из сорока темно-красных роз. Это было после премьеры «Родины»[6] в 1938 году. Я чувствовала волнение, а многие начальники со студии УФА сочли это приглашение «историческим».

Причина была следующей: «Геббельс был отнюдь не в восторге от того, что УФА вознамерилась сделать «первой леди» студии, а возможно, и всего немецкого кино иностранку. Ведь это означало, что горделивый третий рейх не смог создать собственную. В соответствии со своими взглядами он смотрел сквозь меня, словно я была прозрачной. Для его министерства я не существовала. После выхода моего первого фильма пресса и публика были в восторге, но Геббельс оставался безучастным. После моего второго фильма восторги усилились, а Геббельс опять молчал.

Потом появилась «Родина». Геббельс не мог более уклоняться. Постановщик фильма Карл Фрелих получил премию за режиссуру на Венецианском кинофестивале, да и моя игра была достаточно высоко оценена международной критикой. У министра пропаганды теперь не было выбора: он должен был как-то реагировать. Что он и сделал: он не был глупцом.

Я стала реальным фактом, и даже если, с точки зрения Геббельса, это и было достойно сожаления, то игнорировать мое существование было уже невозможно. Сама я не имела ни малейшего представления о том, что вокруг моей персоны разгорелась тайная борьба и что происходило перетягивание каната. Конечно, меня никогда не приглашали на официальные приемы в министерство или в Имперскую палату по делам кино, но это меня мало трогало. Я не находила привлекательными банкеты и большие приемы.

Итак, солнце благожелательности взошло над Бабельсбергом в виде сорока темно-красных роз, и меня доставили в министерство Геббельса.

За огромным столом в огромном кабинете сидел маленький-маленький человек. Он был в лучезарном настроении, весь искрился доброжелательностью, предложил мне пижонские сигареты (пижонские, ибо они были снабжены золотым мундштуком, на них золотыми буквами была начертана фамилия владельца, что подошло бы скорее Герингу); он болтал со мной на разные темы, но прежде всего о кино. Один шведский журналист рассказал мне перед этой встречей, что под крышкой письменного стола у Геббельса находились кнопки, которыми он включал записывающие устройства, когда разговор представлялся ему интересным или достаточно важным. В начале нашей беседы Геббельс выразил удивление по поводу того, что я очень молчалива. На это я ответила, что мне не хочется быть увековеченной на магнитофонной пленке. В тот же самый момент у меня «схватило» желудок. Геббельс сделал вид, что не понимает меня. После этого я прямо и откровенно сказала ему, что с удовольствием осмотрела бы кнопки под крышкой его письменного стола, при помощи которых включаются магнитофоны. От подобной дерзости Геббельс вначале лишился дара речи, но потом пришел в себя и резким тоном заявил, что еще не видел в кресле напротив столь дерзкой особы. На это я позволила себе ответить: «Я тоже, господин министр». После этого мы громко расхохотались.

А потом была в общем и целом довольно непринужденная беседа. В воздухе чувствовалось пикантное, но вовсе не неприятное напряжение, столь типичное для первой пробы сил между темпераментными людьми.

Наша первая встреча кончилась почти весело. Теперь мы знали, чего нам ждать друг от друга: мы — не такие, как о нас судят по фильмам и по прессе. В будущем мы можем быть откровенными друг с другом, и это очень пригодилось в дальнейшем, когда мои коллеги по работе посылали меня к «самому» в случаях расхождения наших и его взглядов.

[6] Мелодрама по мотивам романа Германа Зудермана.

С 1942 года Геббельс стал не только фактическим, но и формальным диктатором УФА. Кинокомпания была национализирована, и Геббельс все чаще вмешивался в практическую работу. Он требовал просмотра рабочего материала, на все у него была своя точка зрения, он даже приказывал внести изменения в отдельные диалоги или сцены. Все стало слишком сложным и даже невыносимым.

Поскольку многие думали, что я с ним на короткой ноге, мне часто приходилось играть роль посредницы, и я играла ее, хотя и не без чувства протеста: иногда это касалось меня самой и моих фильмов. Я не могу судить об эффективности моих усилий и имевших место довольно резких дискуссий, но возможно, что иногда они хоть в чем-то помогали.

Мне очень неприятно вспоминать о моем последнем свидании с Геббельсом. Был конец 1942 года. Гитлер и его клика почувствовали, что на всех фронтах почва уходит у них из-под ног. В военных сводках Сталинград был объявлен подвигом. Союзники высадились в Северной Африке. Их бомбы градом сыпались на Берлин. Для третьего рейха наступили отнюдь не блаженные времена.

Мне лично предстояло принять одно из важнейших в моей жизни решений. Оба моих последних фильма «Путь на свободу» (1941) и «Великая любовь» (1942) пользовались огромным успехом. Количество золотых яиц, которые я снесла для своей кинокомпании, превысило все ожидания. Мое положение в немецком кино было уникальным, я сама растерялась от всего этого. Но чем больше ограничивалась моя свобода, тем больше недовольства было в моей душе. Мне посылали сценарии, хотя каждому было ясно, что я их отклоню. Но таковы были директивы. Возрастающее вмешательство Геббельса в процесс съемок вызывало все большее раздражение.

И кроме того, меня охватила страшная тоска по родине.

Во время съемок фильма «Тогда» поздней осенью 1942 года произошел первый инцидент, за который я потом благодарила судьбу: ведь он внезапно решил все мои внутренние конфликты. Я могла выбросить за борт все сомнения этического толка насчет нарушения своего контракта (его срок истекал лишь в конце 1943 года). УФА, по-видимому, по указанию свыше, отказалась перевести в шведский банк положенные по контракту 53 процента моего гонорара. Конечно, я должна была получить свои деньги, но только в Берлине и в рейхсмарках.

Это вовсе не устраивало меня. Нарушение контракта, по моему мнению,— тяжелейший поступок. Я была воспитана в убеждении, что все обязательства необходимо выполнять. Слова и рукопожатия достаточны в отношениях между джентльменом и леди, а подпись под документом еще весомее, чем честное слово. Одним росчерком пера нельзя устранить соображения чести. УФА нарушила условие нашего договора. Моим ответом была забастовка.

В Бабельсберге началась паника. Произошло нечто неслыханное: курица, несущая золотые яйца, отказалась от своей работы. Неудивительно, ведь она не получила положенного ей корма! В состоянии озлобленности, вся на нервах, слегка побаиваясь, я сидела дома. Я тоже находила все это неслыханным: это была первая забастовка в моей жизни, и она отнюдь не доставляла мне радости. Но я выдержала характер, и УФА пошла на попятную. Обошлось бы дороже закрыть почти готовый фильм. Было проще выплатить часть моего гонорара в шведской валюте.

После того как я получила телеграфное подтверждение, что деньги поступили на мой счет в Стокгольм, я с нелегким сердцем вернулась в павильон.

В этот момент я получила вызов к Геббельсу. Он выступил с предложением, которое в его глазах было равнозначно причислению к лику святых: я должна была стать государственной актрисой[7]. Я должна была получить государственную резиденцию и щедрую персональную ренту. Геббельс обещал мне все золотые горы третьего рейха за совершенно скромное ответное действие, а именно за принятие германского гражданства. Мои дети тоже должны были быть осчастливлены всеми мыслимыми благами Великой Германии.

В моих глазах это предложение было гораздо более постыдным, чем то, которое Геббельс так и не высказал во время вечера соблазнения в Шваненвердере. По этому вопросу не было смысла вести переговоры. Я отказалась, и мы расстались в обстановке ледяной отчужденности.

В первый раз в Германии меня охватил страх.

Перевод с немецкого
Владимира Кривули

[7] "Staatsschauspieler" — наивысший титул для актеров в нацистской Германии.

Американская панорама

А. Дорошевич

Джек Николсон, или Возвращение клоуна

Общепризнано мнение, что знаменитые актеры, «звезды», в значительной степени обязаны своей популярностью тому обстоятельству, что их внешность, психофизический склад и характерные реакции соответствуют и в концентрированном виде выражают все эти компоненты, в более распыленном и разбавленном состоянии присущие их современникам и современницам. К этому в общем-то справедливому наблюдению следует лишь добавить немаловажную деталь. Дело в том, что «звезды», как правило, воплощают собой не столько «среднестатистический» или просто характерный тип своих современников, сколько их собственное представление о самих себе, в разной степени идеализированное. И только немногие актеры остаются верны объективной картине и действительно являются зеркалом своего времени. Здесь идеализацией не пахнет. И уже от духа времени зависит их «звездный» статус: с какой мерой трезвости смотрят на себя сами люди.

Джек Николсон приобрел имя в конце 60-х, в период трезвого взгляда на действительность, когда широкое хождение получил новый термин: «антигерой», то есть герой, но какой-то непривычный, не писаный красавец, не то чтобы совсем нравственно безупречный, но одновременно чем-то привлекательный. Его привлекательность заключалась в чувстве внутренней свободы, не позволявшей ему укладываться в предуготованные схемы поведения, в юморе, с которым он относился к ним, ибо все, кажущееся неестественным, вызывает смех даже в некоторой, часто неожиданной наивности.

Таким наивным антигероем-бунтарем был сэлинджеровский Холден Колфилд из романа «Над пропастью во ржи» с его юношеской нетерпимостью по отношению к миру, заселенному «подлыми притворщиками». Это отрицание этических ценностей Америки роднит его с менее наивными битниками и хипстерами, бунтарями 50—60-х годов, тогда же с помощью Керуака и Мейлера вошедшими в литературу, а позже, к концу 60-х,— в кино.

К поколению бунтарей принадлежал и Джек Николсон. Даже самый первый эпизод, с которым он связывал рождение в себе актера, был своеобразным движением протеста. Дело было в школе, в четвертом классе, вспоминал Николсон, учитель за какую-то провинность поставил его в угол рядом с доской, и тут, намазавши себе лицо мелом, он превратился в клоуна. «Таким я и оставался на протяжении всех школьных лет — школьным клоуном». Таким, кстати, остается он и в одном из последних своих фильмов, «Бэтмене»,— Джокером, зловещим шутником из преисподней с белым клоунским лицом-маской. Тем не менее, этому возвращению клоуна предшествовал долгий и неровный путь.

Родился будущий актер 22 апреля 1937 года в городке Нептун, штат Нью-Джерси. Вскоре после этого события исчез куда-то его отец-алкоголик, и он остался на попечении матери Этель Мэй и двух старших сестер Джун и Лоррейн. (Лишь в начале 70-х годов Николсон узнал, что Этель Мэй была на самом деле его бабушкой, Лоррейн — тетей, а Джун — матерью. Поворот совершенно в духе фильма «Китайский квартал». Так, вероятно, родные хотели защитить его от проклятия «незаконнорожденности».) Окончив школу, Николсон отправился в Лос-Анджелес, чтобы навестить Джун, которая к тому времени получила работу на сцене, да так и остался там, устроившись в отдел мультфильмов студии «МГМ».

Некоторое время спустя Николсон начинает посещать различные курсы по подготовке актеров и уже выступает на сцене маленьких театров за четырнадцать долларов в неделю. Решающую роль в его дальнейшей судьбе сыграли курсы Джеффа Кори. «Они открыли мне людей, литературу»,— вспоминал впоследствии артист. Там он познакомился со многими будущими коллегами, сопровождавшими его на протяжении всей карьеры, в частности с Робертом Тауном, сценаристом «Китайского квартала» и самого последнего на сегодняшний день николсоновского фильма «Два Джейка» (сам он выступает там и как режиссер, и как актер).

«Кори учил,— говорит Николсон,— что хорошие актеры должны впитывать в себя жизнь, именно это я и пытался все время делать. То была эра поколения битников, джазовых фестивалей на Западном побережье, ночных бдений на океанских пляжах. Это было так же важно, как получить работу, по крайней мере, так тогда казалось»[1]. Изучение жизни — и тут же воплощение ее в актерском исполнении во всех неуловимых интонациях, жестах, изгибах. Таков был дух 50-х, когда тонкость мимолетной реакции ценилась выше положительных знаний, а душевное движение значило больше, чем определившиеся нравственные принципы. Таким был сэлинджеровский Холден

[1] "Film Comment", 1989, № 2.

Колфилд, так чувствовал и Джек Николсон в те годы, считая, что экранный актер и есть высшее проявление писательского дара, не связанного необходимостью что-то закреплять на бумаге и оставлять поколениям.«Если хотите писать,— считал он тогда,— пишите всю жизнь одно стихотворение, не давайте никому читать, а потом сожгите».

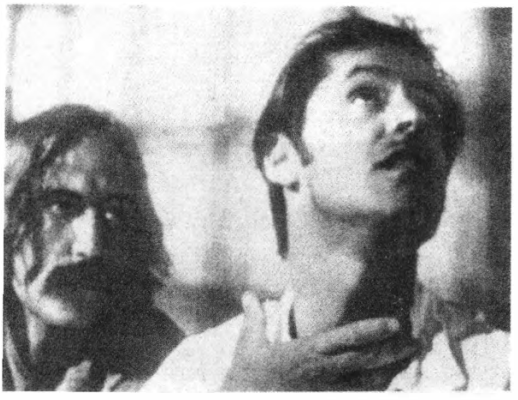
Работать, тем не менее, приходилось совсем не в соответствии с теоретическими взглядами. За десять лет, прошедших со времени первого появления на экране в 1958 году до первого серьезного успеха в 1969 году, актер принял участие в создании почти двух десятков картин (выступал он не только как исполнитель, но и как сценарист и продюсер), находившихся на периферии «основного потока» кинематографа. Эти картины, известные как «фильмы серии Б», снимались в кратчайшие сроки на минимальнейшие бюджеты, в силу чего и отношение к ним со стороны обитателей Голливуда было весьма пренебрежительное. Однако их часто снимали мастера своего дела, нередко добивавшиеся в рамках убогих материальных возможностей довольно интересных результатов.

Одним из таких мастеров был продюсер и режиссер Роджер Корман. В истории американского кино ему принадлежит особая роль. Руководя небольшой кинофирмой, Корман специализировался на производстве жанровых фильмов. Вестерны, гангстерские ленты, «фильмы ужасов» выпускались им один за другим, однако отличительной чертой

«Бэтмен», режиссер Тим Бертон

кормановской продукции было то, что недостаток постановочного размаха он стремился компенсировать высоким профессионализмом в использовании всех обязательных примет жанра. Ведь масштабная, с большим количеством деталей постановка тяготеет к размыванию условных жанровых границ, поскольку есть возможность несколько отвлечься в сторону, на какие-нибудь красочные детали, интересные сами по себе, в то время как при малых технических возможностях эффект должен извлекаться из усиления заложенных в самом жанре возможностей.

В результате сотрудники Кормана, а работать он



«Беспечный ездок», режиссер Дэннис Хоппер

предпочитал с талантливыми людьми, проходили отличную профессиональную выучку, что дало им впоследствии возможность выйти в первые ряды американского кино. «Киновыводок» — так впоследствии стали называть Копполу, Богдановича, Лукаса и Спилберга, режиссеров, прошедших школу Кормана и внесших в американское кино ту свободу владения жанром, будь то гангстерский фильм, фильм «ретро», «фильм-катастрофа» или фантастика, которая в конце концов под влиянием коммерческой конъюнктуры перестала нуждаться в содержательном моменте.

Николсон играл у Кормана гангстеров, ковбоев, мотоциклистов. Одновременно он пробовал свои силы в писании сценариев и продюсерстве. Так, с молодым режиссером Монте Хеллманом, постановщиком малобюджетных вестернов, он сотрудничал не только в качестве актера, но и как продюсер и соавтор сценария.

К концу 60-х годов как один из вариантов обращения к молодежной проблематике довольно широкое распространение получили фильмы о молодежных бандах на мотоциклах. (Начало этому поджанру было положено еще в 1954 году, когда в «Дикаре» в роли предводителя такой банды выступил молодой Марлон Брандо). В 1966 году приобрел известность фильм Кормана «Дикие ангелы» с Питером Фонда в главной роли. И вот, как бы в продолжение этой линии, Питер Фонда в качестве продюсера и Деннис Хоппер как режиссер снимают в «Беспечном ездоке» самих себя в ролях двух мотоциклистов, но уже не членов банды, а одиноких странников по дорогам Америки.

Выключенные из всех социальных связей, они пересекают страну от Калифорнии до Луизианы, встречая на пути Америку, разделенную в их глазах на две половины: «хипстеров» и «квадратных» — тех, кто ушел из так называемой «нормальной жизни» (их меньшинство), и тех, кто во всяком отклонении от общепринятого видит смертельную угрозу прежде всего самим себе. В череду этих встреч включен и герой Николсона, попадающий в поле зрения зрителей как раз в момент перехода из одной группы в другую. Герои встречают его в тюрьме маленького городка в южных штатах, куда их засадили под смехотворным предлогом проезда без разрешения по городским улицам в момент праздничной процессии и парада.

Сначала даже не совсем ясно, почему этот чувствующий себя в тюрьме как дома молодой человек, находящийся накоротке со своим стражем — по первой же просьбе тот приносит заключенному кофе,— оказался за решеткой. Однако выясняется, что Джордж Хэнсон (так зовут героя Николсона), сын богатых родителей и сам адвокат, регулярно напивается до бесчувствия и буянит. Первое, что привлекает внимание в его облике,— это соединение несколько утрированно ленивых движений, такого же ленивого, тягучего южного акцента и живого взгляда. Внешне он вроде бы с теми, среди кого живет, но в голове у него совсем другое. Вскоре он сам об этом сообщает своим новым друзьям: его занимает проблема неопознанных летающих объектов, он уверен, что внеземная цивилизация гораздо выше и лучше, да только земные лидеры решили скрывать всяческую информацию об этом. Поэтому, уладив дело между полицией и мотоциклистами, Хэнсон надевает свой старый футбольный шлем (осколок студенческой спортивной жизни) и садится на багажник мотоцикла одного из странствующих хиппи, без всякого сожаления оставляя свою постылую однообразную жизнь. От двойственности поведения не остается и следа, поскольку он уходит из поля зрения тех, в чьих глазах он — солидный человек, правда, почему-то ребячливый.

Теперь он оживлен и только, ведь впереди — свобода. В отличие от своих спутников, Николсон — Хэнсон знает ей цену и может это сформулировать. Что он и делает в последний вечер жизни своего персонажа после неприятной сцены в городской забегаловке. Дело в том, что девушкам-посетительницам понравились необычного вида приезжие и они кокетничали с ними напропалую, позабыв о своих спутниках, мрачных юнцах с тяжелыми подбородками и стрижеными затылками. Эти ребята и так-то отпускали оскорбительные замечания по поводу экстравагантных путников, а уж поражение в сексуальном соперничестве и вовсе привело их в ярость.

«Не вас они боятся,— формулирует ночью у костра Хэнсон,— а то, что вы олицетворяете,— свободу. Они сколько угодно могут говорить об индивидуальной свободе, но когда видят действительно свободного человека, пугаются». Ночной эпизод, когда прозвучали эти слова, является куль-

минацией фильма, так как несколько секунд спустя зритель видит, как группа местных жителей, вооруженных бейсбольными битами, прокрадывается к месту привала путешественников и нападает на спящих. Хэнсон, попавшийся им под руку первым, погибает.

Финал судьбы главных героев — лишь видоизмененное повторение его судьбы. Так из эпизодического персонажа герой Николсона становится чуть ли не центральной фигурой фильма, формулируя и судьбой своей демонстрируя его главную мысль.

«Беспечный ездок» имел фантастический успех, причем и у публики, и у критики, открыв дорогу «новому Голливуду», то есть коммерческим фильмам, эксплуатирующим тему молодежного бунта. Отныне обращение к элементам «контркультуры», к актуальным политическим и социальным проблемам становится в порядке вещей в кинематографе. Что же касается Николсона, то на следующее утро после демонстрации «Беспечного ездока» на Каннском фестивале он проснулся кинозвездой. Кто знает, что было бы с ним, если бы не этот успех. Ведь к этому времени, уже попробовав свои силы в продюсерстве и писании сценариев, молодой актер, увлеченный кинематографом как способом самовыражения, собирался стать кинорежиссером.

У него уже готов был замысел фильма «Поезжай, сказал он». Картину он, впрочем, снял, дебютировав как режиссер и будучи при этом сопродюсером и соавтором сценария. Однако, увидев реакцию каннских зрителей на «Беспечного ездока», Николсон, как он сам вспоминает, сказал себе: «Надо возвращаться в актеры. Я теперь кинозвезда». Нельзя сказать, чтобы фестивальная публика была постоянна в своих привязанностях. Выступая в 1971 году уже в качестве режиссера, Николсон был вынужден пережить полное неприятие, утешая себя невеселой шуткой, что «на какое-то время почувствовал себя Стравинским» (первое исполнение «Весны Священной» в 1913 году вызвало бурю негодования у парижской публики). А ведь фильм развивал заложенную в «Беспечном ездоке» тему уклонения молодого человека от предназначенной ему жизненной колеи и заранее заготовленной социальной роли. Два героя-студента из «Поезжай, сказал он» — Гектор и Габриэль — каждый по-своему выражают это свое неприятие действительности. Гектор, «звезда» университетской баскетбольной команды, не хочет, вопреки уговорам своего тренера, идти в профессионалы, ибо желает играть для своего удовольствия. Габриэль, его леворадикальный сосед по комнате в общежитии, получив армейскую повестку, начинает разрушать себя бессонницей и наркотиками, чтобы не пройти медкомиссию. Но при этом обоих нежелание определиться в жизни ведет к поражению: Гектор восстанавливает против себя свою любовницу, жену университетского преподавателя, Габриэль в самом деле сходит с ума — в припадке буйного помешательства он врывается нагишом в виварий и выпускает на волю всех животных и пресмыкающихся. Аллегория свободы при этом довольно двусмысленна: выпущенные пленники обречены либо погибнуть в лесах, либо пожрать друг друга.

И все же тему ухода Николсон воплотил наиболее ярко в качестве актера, снявшись в главной роли у старого друга, режиссера Рафелсона в фильме «Пять легких пьес». Причем, хоть Николсон почти все время присутствует на экране, зритель сначала даже и не подозревает, о чем в действительности идет речь.

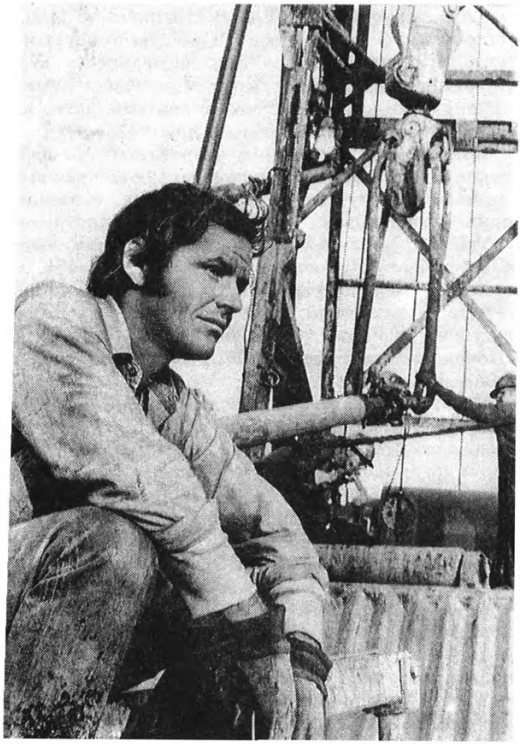
Кажется, что перед нами грубоватая комедия нравов. Персонаж Николсона — Бобби Дюпеа — работает на буровой в Южной Калифорнии, в свободное время ходит в кегельбан со своей подружкой Райетт, приятелем Элтоном и его женой, заигрывает с девушками из кегельбана, вызывая ревность и обиду Райетт. Все это сначала в быстром ритме, с глазом приметливым на мелкие комические детали, выявляющие примитивность изображаемой жизни. И лишь странную, не до конца понятную ноту вносит в общую тональность повествования какая-то несогласованность вульгарной, вполне соответствующей ситуации мимики подвижного лица Николсона с глазами, часто как будто блуждающими где-то в другом месте.

Дальше это впечатление усиливается. То вдруг накричит на Райетт, включившую радио с какой-то громкой поп-музыкой, то задумается, оставшись один в кегельбане. Кульминации это противопоставление достигает в эпизоде, изображающем автомобильную пробку на шоссе, когда Бобби, застряв среди непрерывно гудящих машин, запрыгивает в открытый кузов какого-то грузовика, везущего пианино, и начинает играть «Фантазию» Шопена под какофонический аккомпанемент клаксонов.

Итак, герой «опрощается», стремится жить немудрящей «обычной» жизнью, состоящей из физического труда и нехитрых развлечений. Пусть его иногда и раздражает ее вульгарность, зато здесь, на его взгляд, не присутствует никаких двусмысленностей и недоговоренностей: с другом хорошо выпить и перекинуться в картишки, подружка откровенно ревнует и хочет замуж, бригадира при конфликте можно послать куда подальше и взять расчет. Но этой иллюзии простоты приходит конец, когда Бобби, не размышляя, ввязывается в потасовку, чтобы помочь другу, которого преследуют двое незнакомцев. Незнакомцы оказываются полицейскими детективами, а друг — грабителем, скрывающимся от закона.

Крушение иллюзии простоты заставляет героя, а с ним и зрителя вернуться к прошлому. Тут-то и выясняется, что Бобби Дюпеа (на самом деле Роберт Эроика) — отпрыск семьи музыкантов, живущих на острове в северо-западном штате Вашингтон. Семья — это сестра Тита, брат Карл Фиделио и парализованный после инсульта отец. Здесь, в сценах возвращения, Николсон меняет регистр. Если в начальных эпизодах его актерская сверхзадача — показать незаметное внутреннее отталкивание героя от добровольно принятой вульгарной жизни, то здесь, наоборот, ведущим становится душевное неприятие мертвой, на его взгляд, и сохраняющей лишь внешний декорум культуры. Сыновнее отчаяние невнятно отцу, который может лишь скорбно взирать на происходящее вокруг; сестра слишком увлечена санитаром-культуристом, а брат застыл в самодовольстве, как в гипсовом ошейнике, надетом после падения с велосипеда.

Остается лишь ученица и невеста брата Катерина ван Ост, с копной волнистых волос и мягким понимающим взглядом серых глаз. Бобби играет ей ми-минорную прелюдию Шопена, она тронута чувством, сквозящим в его игре, он тут же назло ей (совсем в духе сэлинджеровского Холдена) отрицает, что чувствовал что-либо, играя, короче — они становятся любовниками. Но это лишь намек на возможность новой жизни. Неожиданный приезд Райетт и объявление помолвки Катерины с Карлом возвращают все в прежнюю колею. Тут уже Бобби душевно сочувствует простушке Райетт, выглядящей совсем не к месту среди интеллектуальной публики. В конце концов она беременна и боится его потерять. Он отбывает с ней, но в уборной на автозаправочной станции долго рассматривает себя в зеркале, как бы пытаясь понять, что же все-таки нужно этому непонятному незнакомцу за рамой. Наконец, зная, что в машине у Райетт остался пиджак с бумажником, выбирается через другую дверь и садится в кабину первого попавшегося грузовика, который направляется в страну чистого снега — на Аляску.



«Пять легких пьес», режиссер Боб Рафелсон

Этим решительным и безнадежным жестом герой Николсона вроде бы избегает ловушки разных, но в равной степени неприемлемых для него стилей жизни. Белизна же аляскинского снега — лишь символ непорочности, на самом деле Бобби ожидают сильные холода, как замечает водитель грузовика, глядя на его легкую рубашку.

Краску, найденную Николсоном в «Пяти легких пьесах»,— внешнюю пластичность и приспособленность его персонажа к действительности при постоянном внутреннем отталкивании и уходе от нее — актер пронесет в разных вариантах и дальше. Конкретным выражением этих разнонаправленных и, казалось бы, несовместимых характеристик личности становится шутовство. Действительно, кто как не шут, клоун умело подделывается под любую манеру поведения, может выбрать себе любую маску. Но одновременно, скрываясь под маской, он может внутренне уйти от всего, ничему себя полностью не отдавая. Вспомним, как цирковой клоун пародийно подражает, и часто весьма искусно, выступавшему перед ним артисту, не становясь при этом ни эквилибристом, ни жонглером.

Романтический странник, взыскующий белого снега, в реальности малоосуществим, поэтому, оставаясь в ней, герой будущих фильмов Николсона постоянно ударяется в шутовство. Одновременно он твердо знает, на что имеет право в этой жизни, и добровольно ни за что не откажется от полагающегося ему. Так, одним из самых знаменитых эпизодов «Пяти легких пьес» стала сцена скандала в кафе, когда Бобби, потребовав простой тост и узнав, что тосты подают лишь с курицей, заказал имеющийся, взял жареный хлеб, а за курицу в смачных выражениях платить отказался.

Это весьма американское осознание собственных прав и достоинства, а также прав другого человека, пусть даже находящегося в уязвимом положении,— главная черта военного моряка Буддаски, которого Николсон сыграл в фильме Хола Эшби «Последний наряд» (1973). Сопровождая в тюрьму через Вашингтон, Нью-Йорк и Бостон незадачливого новобранца, попавшегося на краже сорока долларов из благотворительной кассы и осужденного за это на восемь лет, Буддаски со своим напарником-конвоиром решают устроить ему по дороге перед долгим заключением «сладкую жизнь», состоящую из визита к родителям, хорошей выпивки и посещения «веселого заведения». При этом он яростно убеждает юнца, чтобы тот потребовал в закусочной сыр, поджаренный именно так, как он хочет, с пистолетом нападает на бармена, отказывающегося подать арестованному кружку пива, доволен, когда тот смог постоять за себя в драке и настоять на том, чтобы крутые яйца в поезде ему принесли теплыми.

Николсон в роли Буддаски, усатого, разбитного, иногда мрачного моряка, подает своего героя как сурового «циника с добрым сердцем», персонажа, нередко встречавшегося в «черном фильме» 40-х годов. Такими бывали частные сыщики из «крутых» детективов Хэммета и Чандлера, такими выглядели их экранные ипостаси. Но, несмотря на внешний цинизм и горестное знание всех тайных пружин жизни, эти герои не переставали с удивлением наталкиваться на низкие и недостойные мотивы поведения многих внешне респектабельных господ, а на самом деле худших преступников, чем их подручные вооруженные гангстеры.

Ситуация американского детектива, когда человек, считающий себя циником, сталкивается с грязью жизни, превосходящей его ожидания, оказалась созвучной некоторым настроениям молодежи эпохи «контестации» 60-х годов. Идеалисты, отвергающие образ жизни старших поколений, но не уходящие в коммуны хиппи, часто надевали на себя маску цинизма и шутовства, чтобы, оставаясь в контексте жизни, чувствовать себя хоть как-то отделенными от нее своим как бы заранее обретенным знанием. Весьма распространена была такая ситуация в Восточной Европе. Реальность, с которой сталкивались молодые люди в Польше, Чехословакии, Венгрии, оказывалась хуже и лживее, чем они ожидали, уже усвоив публичные осуждения эксцессов недавнего прошлого.

В неполитизированном, чисто моральном плане тему показного цинизма при сохранившейся чистой душе вынес на экран Анджей Вайда в «Невинных чародеях» (1960). Неудивительно, что к подобной ситуации, но уже в традиционном американском преломлении оказался чувствителен Роман Поланский, более десяти лет спустя взявшийся ставить сценарий Роберта Тауна «Китайский квартал».

Действие фильма развертывается в Лос-Анджелесе в 1937 году, в эпоху, к которой стало модно обращаться в начале 70-х, когда распространился кинематографический стиль «ретро». Николсон играет молодого частного детектива Джейка Гиттеса, оказавшегося вовлеченным в сложную интригу вокруг спекуляции земельными участками в окрестностях Лос-Анджелеса и плана их ирригации. Ленивые интонации, вальяжные манеры и веселый цинизм, с которыми он начинает фильм, постепенно по ходу расследования уступают место холодному профессионализму, а затем, когда выясняется, что ему подсунули подставное лицо под видом клиента только для компрометации честного инженера-ирригатора Малрея, в поведении детектива появляется личная заинтересованность, ведущая все дальше к упрямому стремлению добраться-таки до сути запутанной интриги. И каждое новое откровение все более и более повергает николсоновского героя в изумление перед дьявольской силой зла, о которой он даже и не подозревал при всем своем профессиональном опыте.

В «Китайском квартале» Николсон подошел к апогею своей актерской славы. Ему удалось сочетать здесь свою манеру неброской характеризации современного человека, переживающего душевный кризис, со стилизаторской изысканностью, заставившей многочисленных критиков, писавших о «Китайском квартале», вспомнить Хамфри Богарта, хотя сам Николсон отрицал, что сознательно стремился к сходству.

До последних стилизаторских эксцессов было еще далеко, а пока еще один европейский режиссер, Антониони, решил показать современного европейца в тисках кризиса личности.

Если ранние герои актера бежали от определенных стилей жизни, то в фильме «Профессия: репортер» (в англоязычных странах известном под названием «Пассажир») его герой, английский журналист Локк, решает бежать от самого себя. С документами своего случайного знакомого, умершего в соседнем номере деревенской гостиницы где-то в Африке, Локк, которому опостылела собственная жизнь, кажущаяся ему блужданием вокруг чего-то недостижимого да к тому же полная лжи в семейных отношениях, делает попытку прожить жизнь чужую, на первый взгляд совсем необременительную. Однако неожиданно для себя оказавшись в шкуре человека, поставлявшего оружие африканским повстанцам, он вынужден пройти весь путь до гибели в маленькой испанской гостинице от руки правительственных агентов той африканской страны, куда шло оружие, добытое его alter ego. Эта работа Николсона, пожалуй, более всего лишена тех красок характерности, что так

«Профессия: репортер», режиссер Микеланджело Антониони

или иначе всегда проявляются в его персонажах. Правда, это и было главным требованием режиссера, который, по словам Николсона, требовал от него: «Не играй, просто произноси слова и двигайся». Экзистенциалистская тема верности раз осуществленному выбору не нуждалась в индивидуализации того, кто этот выбор сделал: важна не личность, но сам факт выбора и гибели во имя его.

Но вот уже в фильме еще одного европейца, с которым Николсону довелось встретиться на съемочной площадке, он в полной мере получил возможность отдаться стихии игры и стилизаторства, не отступая при этом от реалистической трактовки своего персонажа. Речь идет о картине

Милоша Формана «Полет над гнездом кукушки». (1975). Здесь сплелись воедино все актерские темы Николсона, здесь он добился, пожалуй, наивысшего своего художественного достижения (что и было отмечено «Оскаром» за лучшую актерскую работу). Здесь, что более всего важно, он опять окунулся в проблематику молодежного бунта 60-х годов, которым дышит книга Кена Кизи, лежащая в основе сценария.

Рэндл Патрик Макмерфи, переведенный из тюрьмы на экспертизу в психиатрическую клинику, приносит в унылую ее атмосферу дух беспокойства и свободы. Конечно, поведение его отнюдь не праведное: он сквернословит, развлекает больных картами с непристойными рисунками, затевает азартные игры, где ставкой за неимением денег становятся сигареты. Но дело не в самих проступках Макмерфи, а в том, что в них проявляется противостояние отдельного человека — Системе, конкретных прихотей, желаний, особенностей всякого живого организма — раз и навсегда заведенному мертвому механизму, функционирование которого не предусматривает индивидуальных особенностей его винтиков. Это противостояние свободы — рабству, причем противостояние абсолютное.

«Антигерой», каким бы он ни был с точки зрения обыденной действительности, нарушает общепринятую систему ценностей, апеллируя к чему-то более фундаментальному, где на первом месте стоит сама свобода и лишь потом — ее цена. Поэтому «антигерой» Николсона, о котором мы знаем, что в тюрьму он попал как насильник (что, впрочем, сам он отрицает), с его хитроватой улыбкой до ушей, насмешливыми гримасами и ухмылками, скорее напоминает того самого клоуна, который своими ужимками скрывает внутреннее отталкивание от действительности при игровом участии в ней.

Он, однако, имеет все основания себя к ней не причислять, поскольку ощущает себя здоровым человеком, который попал к больным лишь в силу собственной хитрости, помогшей ему избежать тюрьмы. И собственную клоунскую задачу он видит в том, чтобы, как пишет французский критик Мишель Сьета, «сообщить свой вкус к жизни всем тем, кто еще является пленником отчуждающей системы». Что-то похожее делал его персонаж в «Последнем наряде», правда, там он был стражником, гуманно настроенным по отношению к своему пленнику, а не поднадзорным, как в «Кукушкином гнезде».

Здесь же выступает и проявившееся ранее в героях Николсона требование прав, которые он считает неотъемлемо своими, как, например, возможность посмотреть решающий матч чемпионата по американскому футболу, хоть он и передается не в отведенное для просмотра телевизора время.

«Полет над гнездом кукушки», режиссер Милош Форман

Казалось бы, нет ничего предосудительного в том, чтобы несколько развлечь больных, слегка изменив распорядок. Но для Системы важен не каждый отдельный случай и человек, а раз и навсегда запущенный механизм, поэтому даже минимальный намек на какое-то отклонение воспринимается как дерзкое посягательство на основные принципы и сама возможность такого сомнения в этих принципах по логике вещей воспринимается как нечто само собой исключающееся.

Макмерфи своим поведением посягнул на этот принцип, поэтому Система, олицетворенная в фильме старшей медсестрой, начинает свои бездушные манипуляции, чтобы не допустить отклонения и сокрушить отступника.

Кому-кому, а уж чеху Форману, вынужденному остаться в США после подавления «пражской весны», были знакомы методы карательных действий Системы. И хотя сам режиссер открещивается от политических толкований своего фильма, восточноевропейская ментальность не могла не сказаться в его трактовке противостояния отдельного человека системе социального подавления. Если сравнить «Кукушкино гнездо» с другим значительным фильмом на схожую тему —

«Заводным апельсином» (1971) Кубрика, то можно увидеть, что для западного режиссера первым стоит вопрос о дорогой цене свободы, о том, что всякая свобода подразумевает и свободу зла в том числе. Форман же склонен не принимать во внимание преступное прошлое Макмерфи: главное, что в настоящий момент, в момент развертывания фильма он является носителем антитоталитарных принципов. Николсон в роли Макмерфи продемонстрировал огромное количество актерских нюансов и красок. Его герой то хитер, то простодушен, то циничен, то заботлив, то рассеян, то напорист, то весел, то сосредоточен. Он своего рода бродильный фермент в некой среде, личность Возрождения (не в смысле титаничности, разумеется), амбивалентная, не сводимая к какому-то одному качеству.

Поэтому так катастрофически воспринимается последнее появление Макмерфи после лоботомии: лишенный своего предыдущего эмоционального богатства, он действительно — живой труп. Так что физическая смерть под подушкой задушившего его из жалости индейского вождя Бромдена воспринимается как нечто вполне естественное.

Сюда же вплетен и другой мотив американского кино: рассказ о рождении мифа, мифологического персонажа, который должен остаться в памяти людской на вершине своего проявления, в максимальном раскрытии своих возможностей, но никак не в виде чего-то одномерного и жалкого.

Николсон — Макмерфи стал таким мифологическим персонажем, своего рода памятником бунту личности против навязанных ей правил игры, завершением всего того эмоционального комплекса, что связан с понятием «60-е годы» (в широком, разумеется, смысле: здесь и конец 50-х, и начало 70-х). Одновременно с этой точки начался и творческий кризис актера, пережившего время своего наибольшего эмоционального соответствия духу времени. Как заведено, творческому кризису соответствовал и личный: алкоголь, наркотики.

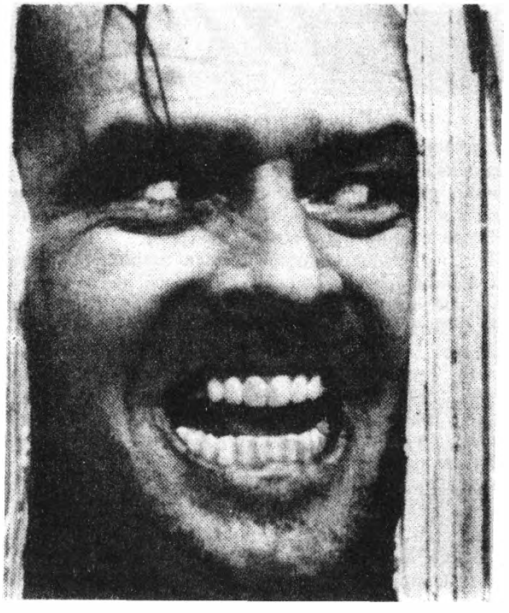
Дальнейшие роли не добавили славы Николсону, хотя и не уронили его репутации. В вестерне «Излучины Миссури» (1976) Артура Пенна он оказался в тени Марлона Брандо, остальные его работы, как правило, сводились к эпизодам, хотя и мастерским.

Однако Николсон все-таки сумел найти своеобразную форму соответствия новым временам и к концу 80-х годов опять вышел на первый план, но уже в другом качестве. Идейный кризис конца 70-х годов, начало эры неоконсерватизма в общественной жизни и постмодернизма в искусстве требовали большей пластичности, приспособления к обстоятельствам, не проявляя при этом особых требований к внутренней вовлеченности в жизнь.

«Почтальон всегда звонит дважды», режиссер Боб Рафелсон

В этих условиях открывалась широкая дорога клоунской составляющей актерского дара Николсона. Поэтому последние его появления на экране уже чистая стилизация, игровой момент в них преобладает. Актер купается в комедийных возможностях таких своих ролей, как ипостась Сатаны Даррил ван Хорн, соблазнитель честолюбивых юных провинциалок из «Иствикских ведьм» (1987) Дж. Миллера, и сатанинский шутник Джокер из «Бэтмена» (1989) — перенесенного Тимом Бертоном на киноэкраны известного комикса.

Оба эти персонажа — посланцы другого мира, их прикосновение к делам людей — чисто издевательское, поскольку законам действительности они не подвластны, обладая неограниченными возможностями потусторонних сил. Всевозможные гримасы, почти цирковое комикование или же гиньольное преувеличение внешних атрибутов злодейства — все это краски из арсенала клоуна, включая (у Джокера) неподвижную белую маску с улыбкой до ушей.



«Сияние»,
режиссер Стэнли Кубрик

Такого рода исполнительский стиль определяется в первую очередь тем типом кинематографа, который оформился к концу 70-х — началу 80-х годов в Голливуде. Это прежде всего крупномасштабные постановочные картины, в которых преобладает элемент фантастики, позволяющий максимально использовать технику трюковых съемок. Они рассчитаны главным образом на то, чтобы совсем как цирковое зрелище воздействовать на воображение зрителей, во всем остальном с некоторым пародийным остранением следуя тем системам ценностей, что были наработаны традиционными киножанрами.

Первый шаг в эту сторону Николсон сделал еще в 1980 году, снявшись в выдержанном в стиле «фильма ужасов» «Сиянии» Стэнли Кубрика. Здесь у него одна актерская задача: показать нарастающее безумие персонажа, оказавшегося в опустевшем на зиму «заколдованном» отеле, куда он нанялся зимним смотрителем. В маньяке из «Сияния» еще нет игрового начала, в нем проявляется губительная сущность бесповоротного ухода в безумие от реальной жизни (в данном случае — семьи), чему свидетельство — смерть в тупике ледяного лабиринта, откуда он не смог выбраться.

Аляскинский холод, о котором был предупрежден герой «Пяти легких пьес», собравшийся покинуть всех, с кем он был связан в жизни, проявился в другом метафорическом обличье и, как мы видим, оказался губительным для николсоновского беглеца. Вдохновленные молодым по духу неприятием действительности, эти беглецы из ранних фильмов (тот же Бобби Дюпеа) фиксировались кинообъективом в самом начале ухода, при принятии решения. Дальнейший путь их был либо насильственно прерван, как в «Беспечном ездоке», либо протекал в безвоздушном пространстве экзистенциальной тоски и решимости, где герой тоже был обречен с самого начала («Профессия: репортер»).

Но вот «Сияние» уже демонстрировало метафорический финал такого бегства, а несколько реалистических по стилю картин показали Николсона в ролях беглецов, давно и далеко ушедших дорогой изгоев и бродяг. Это триллер «Почтальон всегда звонит дважды» (1981) Боба Рафелсона и «Чертополох» (1987) Эктора Бабенко — психологическая драма в стиле «ретро». Несмотря на строго определенные в духе времени жанровые рамки, общим для обоих героев Николсона оказалось стремление и одновременно невозможность «перекати-поля» вновь занять место в жизни, некогда оставленной навсегда. В «Почтальоне» трагической иронией судьбы наказан бродяга, через преступление чуть было не укоренившийся в благополучной жизни, в «Чертополохе» же на пути к возвращению в тепло домашнего очага стоят призраки прошлого, омрачающие душу и заставляющие искать забвения в алкоголе.

Полнота жизненных связей как была, так и осталась недоступной, но по чьей вине? Если раньше вся ответственность в подобных случаях возлагалась на общество, то в этих последних портретах беглецов мы видим, что создатели их не уходят от исследования и личной ответствен-

ности героя. Актерская смелость Николсона заключается здесь в том, что он не боится психологических ракурсов, не очень-то льстящих изображаемым персонажам. Быть может, именно поэтому эти два фильма не оказались среди безусловных фаворитов: публике всегда нужна хоть какая-то форма оправдания нравящегося ей персонажа.

Если же такого оправдания нет, он должен быть отдален от непосредственного восприятия формой подачи, где на первое место выходят стиль и манера изображения. С таким ироническим остранением Николсон сыграл туповатого гангстера Чарли Партану в «Чести семьи Прицци» (1985) Джона Хьюстона. Недавно умерший ветеран Голливуда в предпоследней своей картине создает тонко стилизованное произведение, в котором пародия (в частности, на «Крестного отца») почти незаметна, так как в реальных заботах гангстерского бизнеса, в подсчетах сумм и процентов лирика как бы сама собой (на самом деле, под рукой мастера) выглядит нелепой и ходульной.

Участие в жизни если оно и состоялось, то под маской. Вот главный вывод, который следует из наблюдения за актерской судьбой Джека Николсона. Одни усмотрят здесь трагедию, другие — найдут источник удовольствия.

М. Трофименков

Дэвид Линч: по ту сторону кича

Тех, кто освистал победу фильма Дэвида Линча «Дикое сердце» на Каннском фестивале 1990 года, понять трудно. Тех, кто выражал свой восторг аплодисментами — еще труднее: настолько фильм не укладывается в стереотип «каннского лауреата» (а такой стереотип все-таки существует). Не укладывается, с одной стороны, из-за предельной открытости силам, лежащим вне искусства да и вне политики. Впервые со времен «Сноровки» Ричарда Лестера (1965) «Золотую пальмовую ветвь» получает не «волна», не Мастер, не морально-политическая интенция. Приз — через Линча — получает поколение, эпоха, еще не нашедшая слов для самоопределения, может быть, еще только приближающаяся. С другой стороны — и в этом парадокс Линча,— давно в Канне не награждали произведение столь элитарное. До каннского успеха Линч дважды (в 1980-м за «Человека-слона» и в 1986-м за «Голубой бархат») становился лауреатом международного фестиваля фантастического кино в Авориазе, объединяющего поклонников причудливого, извращенного, ужасного и отвратительного. Его фильмы сразу входили в узкий круг «культовых фильмов», формирующих вокруг себя секту (или элиту) «врубающихся» фанатиков. Их примета — значок с надписью «Я видел это» — указывает, что «культовый фильм» необратимо меняет и порабощает своих зрителей. Надо иметь смелость, чтобы посмотреть «культовый фильм»: монстры и психопаты Линча так убедительно даже не придуманы, а угаданы, что не могут не коснуться тайных уголков психики, не повлиять на мысли и поступки. Дать золотой каннский приз такому фильму такого режиссера — безусловная смелость, шокирующий эксперимент. Оценить этот факт культуры так же непросто, как найти слова, чтобы описать «Дикое сердце», чтобы выразить красоту и ужас, которые излучает этот фильм.

Трудно найти слова прежде всего потому, что надо забыть об истории, которую якобы рассказывает Линч. Не вешает ли он нам на уши лапшу, когда пытается убедить, что его волнует судьба двухметровой Лулы (Лора Дерн) и набриолиненного «плохого мальчика» Сейлора (его играет племянник Копполы Николас Кейдж), по пятам которых зловещая мама Лулы (ее играет настоящая мама Лоры Дерн) направила самую невероятную в истории кино банду дегенератов и садистов? История их бегства в какой-то момент запинается и теряется среди многочисленных флэшбеков, которые ничего не объясняют (какое нам дело до сражающегося с тараканами безумного дяди или до первого сексуального опыта Сейлора?), персонажей, которые исчезают, едва успев появиться (Изабелла Росселлини, например, показалась в этом фильме только для того, чтобы реализовать давнюю мечту сыграть «девушку с густыми бровями»), и мотивировок, которые рассыпаются впрах. Вспомним предыдущие фильмы Линча. Сколько требовалось времени зрителям «Дюны», чтобы отказаться от выяснения сложных отношений Харконов и Фременов, населяющих планету Арракис, и

Дэвид Линч

догадаться, что поиски загадочного «снадобья» в лучшем случае метафора психоделических экспериментов юного Линча? И на какой минуте зрители «Голубого бархата» понимали, что никогда не узнают, кому принадлежало отрезанное ухо (благодаря которому Джеффри Бомон открыл за стерильным фасадом родного Ламбертона параллельный мир сексуальных извращений и немотивированного насилия) и что за газ возбуждал садиста Фрэнка? Так и здесь. В какой-то момент понимаешь, что внешне соблюдаемый Линчем кодекс «роуд-муви» («фильма-дороги», «фильма-странствия», «фильма-погони») — только картонная декорация и беглецы на самом деле не двигаются с места. Они путешествуют не в географическом мире, а во Вселенной идей и наваждений. Это не «роуд-муви», а идея «роуд-муви», пропущенная через новое европейское кино (Леоне, Вендерс) и рикошетом вернувшаяся к американскому режиссеру постмодернистской эпохи. «Мое воображение похоже на тостер, откуда выскакивают идеи»,— говорил Линч. И действительно, его фильмы — каталоги идей, паноптикумы персонажей, ярмарки визуальных находок, но никак не динамическое существование в пространстве.

Зрители «Голубого бархата» входили в зазеркалье вслед за кинокамерой, проникавшей в пресловутое ухо. И выходили оттуда опять-таки через ухо. Линч словно объяснял открытым текстом, что персонажи фильма населяют не американскую глубинку, а подсознание мальчика из хорошей семьи. В его новой картине вход во Вселенную совершается по аналогии — через микрокосм, разросшийся до масштабов Галактики. В первых кадрах во весь экран бушует пламя. Что это? Напалмовые бомбы из «Апокалипсиса сегодня»? Нет, всего лишь Сейлор зажигает спичку, совершая метафорическое самосожжение: прикуривает «Мальборо», хотя знает, что его отец умер из-за чрезмерной любви к сигаретам. Колоссальные пылающие спички и сигареты навязчиво повторяются на протяжении фильма. И повторяется мотив огненной смерти. Летит с обрыва объятая пламенем машина с дядей-насильником, поднявшим руку на юную Лулу. Мечется по комнатам ее отец, сожженный гангстерами (то, что в этом убийстве помимо своей воли был замешан Сейлор,— единственное рациональное зерно, которое удается извлечь из прошлого героя). Вдобавок, когда Линч впервые свел вместе Лору Дерн и Николаса Кейджа (в самом дешевом снэк-баре, где ежедневно обедает самый модный кинорежиссер наших дней), по соседству вспыхнуло здание старого кинотеатра, подтверждая избитый тезис о смерти кино.

На первый взгляд пламя может послужить метафорой образа жизни героев. Если осторожный Джеффри в «Голубом бархате» благополучно выбирался из путешествия сквозь ухо, убивал дракона — зло, персонифицированное Фрэнком (Дэннис Хоппер),— и предпочитал благонравную Сэнди (Лора Дерн) мазохистке Дороти (Изабелла Росселлини), то в «Диком сердце» и «положительные» герои играют по правилам зазеркалья. Гадкий утенок Лора Дерн расцветает в самую соблазнительную женщину современного кинематографа. А Сейлор идет по пути, наиболее адекватно выраженному панковским «ноу фьюча» («никакого будущего»). Они танцуют и любят друг друга: все. В каждом городе Сейлор и Лула ищут прежде всего дискотеку с рок-н-роллом, а потом — номер мотеля и кровать. «Секс, насилие и рок-н-ролл» — так аннотируют «Дикое сердце» на обложках некоторых киножурналов. Но в фильме секс, насилие и рок-н-ролл превращаются в кирпичики, из которых складывается вроде бы пародийная, а с другой стороны — идеальная жизнь американской семьи: абсолютная любовь, не ведающая психологических проблем; открытый белоснежный автомобиль; куртка из змеиной кожи (а ля Марлон Брандо в давней экранизации Сиднея Люмета «Орфей спускается в ад»); белокурое дитя, которое успело вырасти, пока папа отбывал очередной срок, и апофеоз — исполнение Сейлором «Love me tender» Элвиса Пресли. Такой семейной идиллии, такого коктейля мещанских и контркультурных ценностей, кажется, еще не бывало. Есть в нем еще один ингредиент: сказочный. Сейлор и Лула удирают не просто от чокнутых убийц, а от колдовских сил, предводительствуемых матушкой Лулы, которая (или это пригрезилось Сейлору в перегретом солнцем грязном мотеле?) по ночам летает на метле. Фильм переполняют отсылки к великому мифу американской культуры — «Волшебнику из страны Оз» (уже превращенному когда-то Джоном Бурменом в «Зардоз»). В критический момент, когда Сейлор отрекается от возлюбленной (дескать, я такой «дикий сердцем», что со мной будут одни хлопоты) и вроде бы уже принимает смерть от руки чернокожих гопников, сползающихся из каких-то промышленных руин, прилетает добрая розовая фея и вразумляет его: дурак, ты дурак, если бы ты был «дикий сердцем», ты бы сражался за

свою любовь (тип нравоучения, забытый кинематографом после нашествия «раздвоенных» персонажей «новых волн»). И вроде бы мертвый уже Сейлор со сломанным носом поднимается, галантно благодарит урлу за ценный опыт и бросается вдогонку любви, прыгая в автомобильной пробке с крыши на крышу, с крыши на крышу. И догоняет.

В момент выхода «Голубого бархата» Линч заявил: «Секс — такая завораживающая штука... Половой акт должен быть как джаз: речь идет всегда об одной и той же мелодии, но число возможных вариаций доходит до бесконечности».

«Дикое сердце»

В «Бархате», однако, причудливый секс был деталью зазеркалья, от которого герой в конце концов отрекался. В «Диком сердце» Линч предлагает как бы позитивный вариант секса, утрачивающего вместе с извращенностью джазовую структуру. Пресловутые сексуальные эпизоды фильма — это на самом деле одна или две мизансцены, механически многократно повторяющиеся: меняются только освещение и музыка. Это, так сказать, ностальгический, «модернистский» секс эпохи физиологической определенности человеческого тела. Секс постмодернистский, одинокий, воплощен в фильме в образе Бобби Перу (Уиллем Дефо). Во «Взводе» Оливера Стоуна Дефо играл «хорошего» сержанта, умирающего с воздетыми к небу руками. У Алана Паркера — эфбээровца-идеалиста. У Мартина Скорсезе — Христа — эпилептика и маргинала. У Линча ему довелось сыграть одного из самых загадочных и едва ли не самого отталкивающего персонажа современного кинематографа. Скошенный лоб, мулатские вывернутые губы, полосочки усов, гнилые зубы, пузырящаяся слюна, татуировка на волосатых пальцах. Кажется, он убивал женщин и детей во вьетнамской деревне Сонгми. А сейчас снимает порнокино в техасском стиле. При его появлении на экране начинают с чисто линчевской отвратительной элегантностью раскачивать голыми телесами статистки, напоминающие больше всего гигантских червей из «Дюны». Это чудовище Перу вламывается в номер мотеля, чтобы изнасиловать прекрасную Лулу. Он «насилует» ее на расстоянии, подступая все ближе и ближе, произнося на сотни ладов с самыми обольстительными интонациями «Fuck me». И когда сломленная, рыдающая Лула возжелает монстра и взмолится: «Fuck me», Бобби Перу отбежит в сторону и бросит: «Знаешь, как-нибудь в другой раз, мне сейчас некогда». Новое отношение к сексу — то ли асексуальность, то ли андрогинность — пародийно объединяет «черного ангела» Перу с героями «новой новой волны» французского (Бессон) и американского (Джармуш) кинематографа восьмидесятых годов.

В 1990 году — «году Лулы», по определению «Кайе дю синема»,— кинопресса мира отмечала небывалую концентрацию шокового насилия на экране: и в последних работах Скорсезе и Бессона, и в неоголливудском жанровом кино. Говорят, что Линчу пришлось вырезать из окончательной версии фильма сцену пытки, иначе «Дикому сердцу» грозило присуждение категории «X». Но того, что осталось, вполне хватает для разговора об экранном насилии у Линча. В первых же кадрах Сейлор раскалывает о ступени мраморной лестницы череп покушавшегося на него чернокожего убийцы (при первом же ударе хард-рок изгоняет сладенький диксиленд, словно издеваясь над неоконсервативными представлениями о связи рока с насилием). Эффектной и страшной смертью погибает Бобби Перу: его закутанная в черный чулок голова буквально взрывается и взлетает в воздух от выстрела в рот. А в это время жертвы ограбления деловито ищут на земле чью-то отстреленную руку. Но, во-первых, осудит ли кто сказочного героя за то, что тот снес голову дракону или распорол брюхо волку? А во-вторых, эти эпизоды поданы Линчем в такой бутафорски-картонной аранжировке, что вызывают радостное оживление,

а не ужас. Настоящий страх возникает только однажды, в эпизоде, где нет ни обильной крови, ни взрывающихся голов, вообще никаких натуралистических подробностей, в эпизоде вроде бы орнаментальном. Сейлор и Лула становятся свидетелями последствий ночной автомобильной аварии. Все части этого эпизода — от томительно непонятного вступления (почему свет фар выхватывает разбросанную по дороге одежду?) до финального катарсиса (раненая девушка бродит в шоке по поляне, пытаясь найти потерянную сумочку, и умирает, наконец, на руках у Лулы) — вызывают нервное напряжение, вырастающее в ужас. Ненужный на первый взгляд эпизод важен как экзистенциальное озарение (встреча с небутафорской смертью вносит в отношения главных героев неожиданную патетику) и очередное напоминание о грозной материнской линии (девушка уверяет, что если она не найдет сумочку, то погибшая мама «убьет ее»).

Конечно, Линч работает с материалом кича, но выходит за рамки известного спектра отношений с ним. Это не пародия, не критическая отстраненность от банальных грез героев и не включение кича в интеллектуальную мозаику фильма. Собственно говоря, кроме кича здесь ничего и нет, как нет и никакой дистанции между автором и его героями. Режиссер купается в киче, упивается преувеличенными гримасами злой волшебницы, клоунской брутальностью Сейлора, сладкими грезами Лулы, его завораживает «данс макабр» банды убийц, ярко-розовое платье рядом с черно-золотой курткой, крутейший хард-рок. Происходит удивительное: Линч выходит по ту сторону кича, по ту сторону пошлости, прорывается к зрительскому подсознанию. Вульгарное оказывается прекрасным, подлинным, примитивное — полным глубочайшего экзистенциального смысла.

По поводу «Дикого сердца» не хочется говорить даже о постмодернизме. Линч словно забыл все общие места критического дискурса последних лет. Забыл, что кино умерло и надо оттенять любовь к нему ностальгической иронией. Забыл, что кино должно помнить о своем документальном происхождении и иметь отношение к пресловутой реальности. Забыл, что пирог положено прослаивать в равной степени кичем и высоколобыми реминисценциями. Забыл о хорошем вкусе, забыл о полутонах. И этого не могут простить Линчу, например, критики «Кайе дю синема», хранящие (конечно, с трансформациями) верность заветам «новой волны» тридцатилетней давности. Наверное, кинематограф Линча — это то, что Жан Бодрийар называет трансэстетикой, возникающей за пределами не только прекрасного и уродливого, но и их постмодернистского смешения. Трансэстетика — это создание объектов более уродливых, чем само уродство, более наивных, чем сама наивность, более реальных, чем сама реальность. Что может быть уродливее Бобби Перу? Что может быть наивнее любви главных героев? Что может быть гиперреальнее сигареты Сейлора? И что может быть прекраснее космического взгляда камеры на зеленые холмы, по которым под звуки Штрауса и Чака Бэрри мчится белоснежный открытый автомобиль?

Петр Шепотинник

Еще вчера

Американское кино в программе Белградского ФЕСТа-91

1

«Чтобы попасть в Америку, достаточно взять билет до Белграда».

Эта фраза, черкнутая в блокноте еще в феврале и иронично комментировавшая изобилие американского кино на белградском ФЕСТе, уже кажется кощунственной. Вот сейчас, мучая статью, я мельком бросил взгляд на покорный телевизор, лишенный звука, и вижу там то, что хмуро предсказывали мои собеседники за жарким столом в артистическом кафе «Аргумент», где мы спасались от внезапного снегопада, впрочем, слишком наивного для москвича, которого на пути в Шереметьево преследовал двадцатисемиградусный мороз.

А на телеэкране-то — танки. Люди под танками. Беда. Какой тут Голливуд, постмодернизм, «Wild at Heart»! Название этого фильма зловеще паясничающего Дэвида Линча уже воспринимается непроизвольным вызовом, насмешкой, нечаянным высоколобым издевательством над положением журналиста, который пробует как-то увязать в сознании пышные премьеры заокеанских кинохи-

тов в «Сава-центре» и сегодняшние «неголливудские» политические впечатления. Вот в этом уютном, хотя и предчувствовавшем беду всерьез, Белграде с его озадачивающе сверхизобильными прилавками, практически ничем не отличающимися от прилавков любых соседних капстран Адриатики, держащих танки на замке,— там, в этом райском— даже при внезапной слякоти — уголке Европы, действительно, времена более чем «wild», дикие. «Шальные», как я бы перевел это название фильма Линча. «Необузданные души» — так, может быть, наиболее точно перевел название этого фильма, гвоздя ФЕСТа, любимец всех континентов журнал «Ридерз дайджест», продающийся теперь в нашей перестроечной стране в газетном киоске Орехово-Борисова.

«Необузданные души»... Горящая спичка во всю безмерную широту кричащего экрана. Сверхкрупно — помада на женских губах. Мгновение — и уже не помада: сукровица. Лак для ногтей. Уже и не ногти, а когти. Помада и блевотина. Гнилые зубы лысых ловеласов. Сентиментальное блеянье и расквашенные мозги. Визг хард-рока и баритональный бархат Пресли: «Love me tender...»

Там же, в замусоленном блокноте, еще одна случайная запись в связи с Линчем, чей фильм читается неосторожным задним умом как уже чуть ли не ненавистное пророчество: «Огонь спички у Линча может разжечь пожар в Персидском заливе». Вот и разжег, как бы срабатывает примитивная аллюзивная логика. И не только там — ближе, по соседству с «Сава-центром». Это чу́дное здание как-то вдруг сиротливо мелькнуло на неотступно напоминающем о себе немом телеэкра́не. И там же, на телеэкране, в уголочке — метка — CNN. Нет, все же от Америки никуда не деться. Только там, в Персидском заливе, камера едва ли не режиссировала войной и даже, по точному замечанию Юрия Богомолова, сделала ее быстротечной, ибо устроила очный всемирный суд над бесчинствами в момент совершения самих бесчинств. Тут же, в Белграде, увы, она лишь посильный наблюдатель, столь меткий, сколь и беспомощный...

2

Вот уж никак не думал, что статья вдруг приобретет, так сказать внешнеполитический оттенок. Ведь все мои киноведческие впечатления — о времени, которое было в Югославии «до войны». Эта метка, если судить по отечественному опыту, очень удобна для извлечения из памяти событий. Я побывал в Белграде «до войны», «до войны» видел Линча, Бертолуччи, тем, кто сейчас живет там, это время, наверное, кажется безмерно далеким.

3

Написал и внезапно сообразил остатками подцензурных извилин — не дай Бог кто-нибудь подумает, что я веду к тому, что Линч с его разудалыми героями как бы косвенно доводят до «шального» состояния. Что называется «влияние Америки».

Думаю, что «Америка» — если использовать такое не вполне научное определение в толстом журнале — как раз очень активно печется о репутации «влияния», блестяще репрезентированного в кинематографе, влияния, когда навязчиво, когда ненавязчиво определяющего вкусы мирового кинорынка.

Это касается даже и такого, казалось бы, не по-американски экстравагантного Линча. Его «Шальные» демонстративно соединяют в себе и броский аттракцион, и скрытую идеологему. Этот фильм есть чуть ли не оргиастический восторг о том, что я, Линч, американец, оказывается, могу соединить функциональную сюжетную схему, достойную рекламы жевательной резинки, с высо-

«Ковбой из аптеки», режиссер Гас ван Сэнт

ким искусством, сделать это назло чистым эстетам Годарам и Ангелопулосам! Да еще полмира мне будут при этом подражать. Американское кино конца 80-х годов вообще менее всего страдает рефлексией по отношению к окружающему миру, которой по традиции болеет Европа с ее изучающим, наблюдающим, комплексующим, осторожничающим, разведующим новые языковые территории с последующей «обработкой» их за океаном кинематографом.

Может, это прозвучит несколько рискованно, но за «Америкой» в последнее время числится не так уж много чисто языковых кинематографических открытий. Такие поиски — скажем, получил Гран-при в Канне. Но Канн — это Европа.

Все это, впрочем, было уже давно. Но если сейчас попытаться найти хотя бы отдаленные аналогии давним фильмам Морисси, некогда шокировавшим общественное мнение, скажем «Мусору» или «Плоти», то их скандальная проблематика, скажем, неудовлетворенность сексуальной жизнью или мытарства наркоманов, осторожно проведены общественным голливудским мнением в регистр добропорядочных драм, желательно с мелодраматическим отливом. Блестящее тому доказательство новые фильмы «Постоянный партнер» Нормана Рене и «Ковбой из аптеки» Гас Ван Сэнта, показанные на ФЕСТе в этом году.

«Постоянный партнер», режиссер Норман Рене

гипердокументализм Поля Морисси, снимавшего в начале 70-х фильмы под покровительством Энди Уорхола, быстро становятся предметом скрытой, замаскированной боязни у прагматиков из Голливуда. Будучи несколько лет назад на кинофестивале молодого независимого американского кино в городе Парк-Сити, я не увидел там ни одного фильма, хоть отдаленно напоминающего об «авангардизме»,— в любых — эстонском, ленфильмовском, алма-атинском, венгерском — вариантах. Это были, как правило, фильмы маленьких Спилбергов, Поллаков, Лукасов, Джюисонов — недоросшие до блокбастеров сюжеты, до смешного герметичные, с попыткой расчета зрительских эмоций, но расчета словно еще не на самом дорогом «компьютере».

Еще не на таком, что способен выдать стопроцентный успех. Вот у Спилберга — у того есть «компьютер», поэтому он и победитель.

Правда, там была одна странная, медленная, целиком состоящая из диалогов картина, впервые показанная своим юным друзьям юным же Стивеном Содербергом. Название фильма вам, конечно же, известно — «Секс, ложь и видео». Уже в мае это имя было известно всему миру. Фильм

Оба фильма отчетливо «тематичны» и «идеологичны». В первом речь идет о гомосексуалистах, во втором — о наркоманах. Но — никаких фасбиндеровских дизайнов с очертаниями фаллосов в первом, во втором — ни малейшего желания кинематографизировать кайф — разве что какие-то листики, елочки в течение нескольких секунд сентиментально, будто в рождественском видеоклипе, поплывут по диагонали экрана. Все остальное — то, что мы уже привыкли называть за отсутствием других терминов американским соцреализмом. У Рене — одна за другой смерти от СПИДа, сентиментальный финал наподобие «Сибириады», когда все и живые, и истаявшие в муках любовники по воле автора вдруг вновь собираются на пляже, чтобы только там, в толпе единомышленников по сексу не чувствовать себя изгоями. У Ван Сэнта — герой, ровно полфильма напоминавший прилизанного Джо Далессандро (героя Морисси), с каждым кадром все больше похож на героя «школьных» серий фильмов студии имени Горького времен застоя. Он завязывает с «травкой», идет на производство, автор его лелеет, отмывает, протирает и ставит на обозрение, как украшение. В глазах Мэтта Дилона, играющего

всю эту рапсодию, — несметная тоска. Имидж отщепенца насильственно облагораживается, кажется, что в фильмах «комильфо», то есть класса «А», он не может быть просто отщепенцем, просто изгоем. Он не может быть исключением из *правил*. Ибо исключения из правил — не то, к чему устремлено американское. Американское вообще всегда тяготеет, стремится именно к *правилу*.

«Ковбой из аптеки» и «Постоянный партнер» вообще *правильные фильмы*. Их строй искусственно гармонизируется плавным повествовательным сюжетом, игрой «по Станиславскому», аккуратной расстановкой психологических акцентов. Хотя во

«Зеленая карточка», режиссер Питер Уир

втором из названных фильмов героям, как говорится, не до хэппи-энда...

4

На ФЕСТе, как вы понимаете, показывались не только американские фильмы. Там было что смотреть и кроме Америки. Могу кратко перечислить. Последняя, не слишком удачная картина братьев Тавиани «И свет во тьме светит» по Л. Н. Толстому (позже она шла в Москве в кинотеатре «Форум», а потом и в Доме кинематографистов с переводом, достойным Зощенко: «И солнце даже ночью» (?!), там был новый англо-итальянский фильм Бернардо Бертолуччи «Под покровом небес»[2], не всегда, на мой взгляд, органично соединяющий оптику эпоса и камерность частной истории; там были едва ли не все прошлогодние фавориты — «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» Тома Стоппарда, «Сирано де Бержерак» Жан-Поля Раппно, «Открытые двери» Джанни Амелио, признанные полуевропейские, полусоветские фавориты — «Такси-блюз» П. Лунгина, «Мать» Г. Панфилова, несколько ретроспектив... впрочем, не буду продолжать, чтобы ненароком не свернуть на колею приевшихся терзаний по поводу отечественного репертуара. Тем более что с каждым днем чувствуешь, что эти упреки ты по праву все больше и больше должен адресовать самому себе. И все же почему у нас при всех политических климатах идет какое-то принципиально *другое кино*?

Я вот сейчас мысленно представляю подобие белградского ФЕСТа где-нибудь в приличном уголке нашей не слишком комфортной страны и рисую в воображении следующее расписание просмотров американских лент. Открытие фестиваля: «Иллюзия смерти», днем — «Смертельные игры», вечером — «Методичный убийца» и «Скорпион», на следующий день: «Горячая цель» и «Феникс-воин, или Война амазонок». Специальный ночной просмотр: «Гадюка» (названия выписал из свежего «Досуга в Москве»). Такое трудно представить в какой-либо другой стране! Чтобы кто-то серьезно, пусть даже и с чисто прагматической, коммерческой точки зрения относился к этой дребедени?

В подавляющем большинстве названия таких фильмов, украшающих афиши наших самых престижных кинотеатров «Октябрь» (!) и «Россия», не сыщешь ни в одном специализированном каталоге, там их никто не смотрит, это в лучшем случае удел припортовых киношек, радость безработных, люмпенов и бедных эмигрантов, сто первая программа самого дешевого кабельного телевидения в Гондурасе. А мы, как все больше выясняется, из этого же ряда, перевыполняем

[2] На XVII МКФ в Москве фильм шел под названием «Раскаленное небо». О фильме см. в «Искусстве кино», 1991, № 12.

«амазонками» наши социалистические планы сборов. Мне, честно говоря, обидно, что в сознании сегодняшнего советского кинозрителя впечатления от попавших-таки в наш прокат хороших фильмов — «Чужого» Ридли Скотта, «Крепкого орешка» Джона Мактирнана, «Деловой женщины» Майка Николса — затуманиваются воздействием низкопробного хлама про «семью, попавшую в логово людоедов», который завалил под завязку все какие только можно киноточки по воле перекупщиков, приобщающих нас таким образом к «мировой культуре». Механизмы культурной саморегуляции не срабатывают, коммерческие, оттесняющие ка-

«Инид заснула», режиссер Морис Филипс

чественное от поделки, не разработаны, общественное мнение безразлично. Словом, беспредел.

5

Но самое любопытное, что и на ФЕСТе в специальной программе были-таки картины примерно типа вышеупомянутых «Амазонок», класса «Б», т. н. «культовые» фильмы,— то есть такие, в которых нарочито упрощенные, уцененные жанрово-тематические блоки складываются в незатейливые цепочки сюжетов — что-то вроде сдвинувшегося с места диафильма, распрощавшегося со своей врожденной статикой. Скажем, фильм под названием «Ядовитый мститель» Майкла Херца и Сэмюэла Вайла. Имена создателей, впрочем, можно забыть без сердечных мук. То, что снимают эти двое уже не в первый раз, с сериями и продолжениями, лишено даже малейших признаков интеллектуальной обработки. Тут есть всего понемногу: и софт-порно, и драки, и аэробика, и голова в серной кислоте, и нарочито идиотские шутки, которые требуют не иначе как — это случается в простодушной Америке — записанного за кадром коллективного подхихикивания. Все эти «ядовитые мстители», как и сотни им подобных, имеют ограниченную, но весьма преданную аудиторию, причем механизм любви к таким произведениям весьма незамысловат — он тот же, что и в случае с каким-нибудь стиральным порошком или черешневым джемом. Я привык к зубной пасте «Колгейт» точно так же, как и к дебильным героям «Мстителя», поэтому я, как свободный в выборе гражданин Америки, сегодня ношу майку с рекламой пасты, а завтра — с физиономией «мстителя». То есть в данном случае фильм абсолютно недвусмысленно заявляет о своей стопроцентной эстетической неполноценности — во-первых и — во-вторых — о себе как об объекте для *употребления*. Но все это, подчеркиваю, не *вместо* серьезной добротной коммерции, не вместо Спилберга, а параллельно — для большего охвата зрительских предпочтений. В «культовых» фильмах не увидишь ни Барбры Стрейзанд в главной роли, ни режиссером Формана, оператором Сторраро, композитором — Джона Вильямса или Морриконе. Спрашивается: к чему на ФЕСТе эта программа? Прежде всего она есть любопытный объект для социологических наблюдений, что называется «специальный интерес». Ну и, конечно, она говорила о наличии в Югославии таких покупателей от кинопроката, у которых в кармане не так уж много валюты, чтобы раскошелиться на «Танец с волками».

6

Можно спорить, впрочем, в каких случаях суровое деление фильмов на категории оправдано. Мне, скажем, кажутся весьма примитивными фильмы Айвона Рейтмена, особенно его «Полицейский из детского сада» со Шварценеггером. Примеры можно умножать. Но в этой схеме, исповедующей жесткую вкусовую иерархичность, есть важнейшее рациональное зерно. В конце концов (приведу пример по аналогии) на трикотаже, помеченном знаком «Вулмарк», цена соответствует качеству — это настоящая признанная экспертами шерсть, а не дешевое рукоделие, которое расползается на покупателе через неделю и окрашивает его нижнее белье в соответствующий цвет после легкого дождика.

Возвращаясь к нашим комплексам, скажу, что и мы, пожалуй, тоже выстрадали право суровой профессиональной оценки качества фильма как товара, циркулирующего на внутреннем рынке. По мне, все эти наши бесчисленные гильдии если и должны чем-то заниматься, то (без каких бы то ни было, разумеется, санкций) классифицировать кинопродукцию по степени ее качества (не только за-

рубежную, но и отечественную). Это необходимо прежде всего в интересах престижа кинематографических профессий, который у нас стремительно падает. Ведь, скажем, хорошему оператору (а они, слава Богу, у нас есть и не хуже, чем в Америке, где господствует весьма безличный, так сказать, абсолютный стиль операторского языка) сейчас совершенно все равно, что и как снимать: критерием становится только рубль (или доллар), отсюда — безнаказанность безостановочной халтуры — ведь тот, кто платит, не вдается в эстетические тонкости. Если незримые художественные нормы, которые до известной степени определяют законы любого грамотно функционирующего кинорынка, будут сходить на нет в нашей киножизни, мы очень скоро останемся и без генофонда мастерства, который худо-бедно дает нам возможность говорить о каких-то традициях «Тарковского и Урусевского» и время от времени побеждать на тех или иных западных кинофестивалях... В прагматический расчет, ориентацию на спрос — главные составляющие успеха американского кино — эта эстетическая норма, базирующаяся на высоком профессионализме, входит обязательно. Может быть, это и есть то самое «влияние Америки» на мировой кинопроцесс, хотя на нас в основном влияют всякие «Фениксы» и «Амазонки», которые по сути и в американском-то кинопроцессе не участвуют.

Хотя то американское, что хорошо для Америки, не всегда хорошо для нас. Американское кино сильно заложенной в нем генетически космополитичностью, из его репертуара можно свободно извлечь фильмы, которые в разных странах найдут разную степень понимания. Мне даже кажется, что некоторые из них, может быть, в силу европейского происхождения создателей бессознательно или сознательно делаются как бы «на вынос». Давний пример — неуспех в США великолепного мюзикла Милоша Формана «Волосы» и его успех в Европе. Я уже не говорю о парадоксах восприятия в нашей стране, где «Амадею» предпочитают «Полицейского по найму» и где из всех возможных вестернов выбирают лишь «Великолепную семерку».

Думаю, что у нас огромный успех имел бы весьма скромный фильм Мориса Филипса «Инид заснула», которому явно не видать ни «Оскаров», ни миллионных сборов. Типичная комедия положений, глуповатая и бесшабашная, свидетельствующая о громадном запасе духовного здоровья американцев.

Более утонченный, в духе, я бы сказал, Клера и Капры вместе взятых образец мелодраматической комедии явил Питер Уир в «Зеленой карточке» — лучший, да простят меня поклонники постмодернистских фантазий Линча, фильм, увиденный мною на ФЕСТе. Я его ставлю выше, как ни странно, как раз за сознательную старомодность, литературность сюжета, а это означает — беспримесность лирического чувства, отсутствие авторской агрессии — словом, некое удивительно ровное, классическое балансирование на зрительских эмоциях без желания им льстиво потакать. Напомню еще раз: в фильме Уира эмигрант из Франции (его играет Жерар Депардье, да как!) отрабатывает свою «зеленую карточку», обеспечивающую ему жизнь полноправного гражданина США в качестве фиктивного мужа знакомой своих друзей, ботаника по профессии (ее играет жена Уира Энди Макдауэлл). Иммиграционные службы тщательно сверяют все поступающие к ним попеременно «данные» после интимных бесед с «мужем» и «женой», дабы выяснить истинность брака. Так что необходимость узнать все друг о друге до малейших деталей встает перед этой парой во весь рост. Совершенно чужие, даже поначалу испытывающие неприязнь друг к другу люди постепенно сближаются. Вот, собственно, и все, с печальным штрихом — на последних минутах фильма обман раскрывается. Все-то все, но как тщательно, с каким остроумием, с каким здоровым чувством снята эта картина, как небанально Уир вовлекает нас в процесс этого взаимопроникновения двух людей! Уир увлеченно рассказал *историю* с богато разветвленным сюжетом, историю, которой — в угоду технологическим эффектам, визуальным аттракционам — частенько жертвует все тот же американский кинематограф.

Эффект может достигаться и за счет лжероманного охвата событий, стремления шпионскую историю раздуть до вселенских масштабов. Вот «Русский отдел» Фреда Скепси, продолжателя традиций юлиансеменовских телесериалов. Три радости я испытал «при встрече» с этим фильмом — первая, эгоистическая, что в титрах увидел хорошо знакомого человека — Раису Фомину, заведующую международными программами «Киноцентра» («Special thanks to...» в титрах удостаиваются немногие советские в Голливуде). Вторая радость — необычайно тонкое исполнение Мишель Пфайфер роли советской гражданки Кати Орловой, которую судьба связывает с агентом ЦРУ (Шон Коннери) — как мило они смотрятся в лирико-шпионском дуэте с колокольни Троице-Сергиевой лавры. Пфайфер в гомеопатических дозах, но очень точно передала влияние пресловутого астенического синдрома на советских женщин: зачумленность, легкие синяки под глазами, вымученная улыбка, зато все в полном порядке с духовным миром. Третья радость — что мне уже не придется читать первоисточник, вдохновивший Скепси на фильм,— многостраничное одноименное детище Джона Ле Карре в «Иностранке».

7

«И увидел во сне: вот, лестница стоит на земле и верх ее касается неба; и вот, Ангелы Божии выходят и нисходят по ней». Нет, нет, эта цитата из Библии (Быт., 28, 12) вовсе не дань современной моде на цитирование Священного Писания к случаю и без. Эта выдержка отсылает нас к названию нового фильма Эдриена Лайна «Лестница Иакова», хотя режиссер, являясь представителем самого атеистического из кинематографических обществ — американского, озаглавил так свой фильм с немалой долей рекламного лукавства. Библейские аллюзии мало что добавляют и этой абсолютно прозрачной картине. Тем более что название ее можно перевести и как «Лестница Джекоба» — по имени главного героя фильма, страдающего от психических галлюцинаций. Причина недуга Джекоба более чем прозаична — использование

Пентагоном психотропных средств во время войны во Вьетнаме, где служил Джекоб. Этот посыл дает Лайну возможность развернуть перед зрителями серию оглушительных аттракционов, на которых режиссер набил себе руку в «Роковом влечении» (См.: «Искусство кино», 1988, № 10). Шоковыми эффектами, встрясками Лайн компенсирует недостаток полноценной интриги, причем каждый удар по психике зрителя абсолютно неожидан. Это нечто обратное саспенсу — обычно ужас готовится, его предвкушение сочится из двусмысленных сюжетных ходов, предстоящие кошмары нашептываются ритмом, шумами, музыкой и так далее. Здесь все иначе — кошмары ударяют нас внезапно, как током оголенного провода. Эффект, не скрою, силен, но слишком искуствен, чтобы оправдать обнаженную публицистичность посыла. (Например, герой на вечеринке, какие-то птицы в клетке на столе, все весело танцуют, и вдруг со страшным сатанинским клекотом эти птицы разлетаются по комнате, останавливая на мгновение кровь у опешившего зрителя. И вновь все спокойно до следующего припадка Иакова-Джекоба.) Баланс эффекта и серьезности темы здесь не всегда соблюден — если неудавшийся адюльтер во «Влечении» позволял взглянуть на изощренную поножовщину между героями иронически (фильм ужасов всегда оставляет зрителю такой шанс), то здесь как-то не до смеха. Тем более что сюжет овит библейскими ассоциациями. Впрочем, они годятся к любому эпизоду из жизни многострадального человечества. На то они и библейские.

8

...Ими, заглядывая уже в Апокалипсис, наверное, можно было и закончить эти заметки, ведь по телевизору в Белграде все танки и танки. Линч здесь, конечно, ни при чем. Смешно говорить. Хотя я в принципе не возражал бы, если бы на белградских улицах появился некий герой, чей мускулистый торс рекламно украшает газетные киоски города и чья благородная сила смогла бы остановить то, что произошло в Белграде уже после ФЕСТа, вчера, еще вчера. Это только в американском кино знают безошибочные ответы на самые запутанные вопросы, только там царство хэппи эндов. А на улицах Белграда что-то я не вижу всепобеждающих, умеющих за полтора часа *экранного времени* уладить все мировые проблемы Сталлоне и Шварценеггеров.

P. S. Я допечатывал статью ночью с 18 на 19 августа 1991 года. А только что, в восемь утра, меня разбудили тревожные звонки друзей. Что будет дальше, вы знаете. А вот я сейчас, в эту минуту, пока не знаю. Получается, что и свою статью я писал «еще вчера».

Пресс-бюро «ИК»

Этот выпуск рубрики «Пресс-бюро» мы посвящаем творчеству Кевина Костнера и Мэрил Стрип. Публикуемое ниже интервью с выдающейся американской актрисой Мэрил Стрип было напечатано в журнале «Time Out». Он издается в Лондоне и предназначен не столько для специалистов, сколько для широкой зрительской аудитории, озабоченной проблемой полноценного досуга. Это обстоятельство, естественно, накладывает своеобразный отпечаток на стиль интервью, автор которого в основном пытается разузнать у актрисы «личные» обстоятельства ее биографии. Это, впрочем, не менее интересно, чем ее творческая биография. Напомним нашим читателям, что из фильмов с участием Мэрил Стрип у нас в стране шли «Крамер против Крамера» (режиссер Роберт Бентон; приз «Оскар» за роль второго плана), «Женщина французского лейтенанта» (режиссер Карел Рейш), на Московских кинофестивалях показывались также фильмы «Крик в ночи» (режиссер Фред Скепси), «Выбор Софи» (режиссер Элан Дж. Пакула) и «Чертополох» (режиссер Эктор Бабенко). О Мэрил Стрип также см.: «Искусство кино», 1989, № 12.

●

В сорок один год Мэрил Стрип покачивается на волнах успеха, то взмывая вверх, чтобы получить «Оскаров» за роли в фильмах «Крамер против Крамера» (1979) и «Выбор Софи» (1982), то немного опускаясь — «Силквуд» (1983), «Из Африки» (1985), а в последние годы и ныряя, снявшись в таких, имевших скромный коммерческий успех картинах, как «Изобилие», «Оскомина» и «Чертополох»[1]. Но именно их она защищает, называя вызовом мужским бездарным «фильмам действия». Ее последняя работа — роль в мелодраматической комедии Майка Николса «Открытки с края бездны» (по роману Кэрри Фишер) о взаимоотношениях актрисы-наркоманки и ее властной матери (Ширли Маклейн)[2].

[1] «Силквуд», «Оскомина» (1986) — фильмы Майка Николса; «Изобилие» (1985) — фильм Фреда Скепси.

[2] О фильме также см.: «Искусство кино», 1991, № 1.

«Мне казалось, я кое-чего достигла, потому что мне страшно появиться перед зрителями. Жутко боюсь выйти на сцену».

Боится выйти на сцену? В жизни не подумаешь. Она скромна и очень дружелюбна, но при малейшей попытке вторгнуться в ее личную жизнь замыкается и настораживается. «Моя личная жизнь не продается».

Сообразительная, но простоватая девочка Мэри Луиз Стрип родилась 22 июня 1949 года в Саммите, штат Нью-Джерси. Училась в колледже Вассара, потом в Йельской драматической школе. Успех пришел к ней почти сразу же после «Джулии»[3]. «Просто повезло,— объясняет она,— и еще было желание испробовать все что угодно».

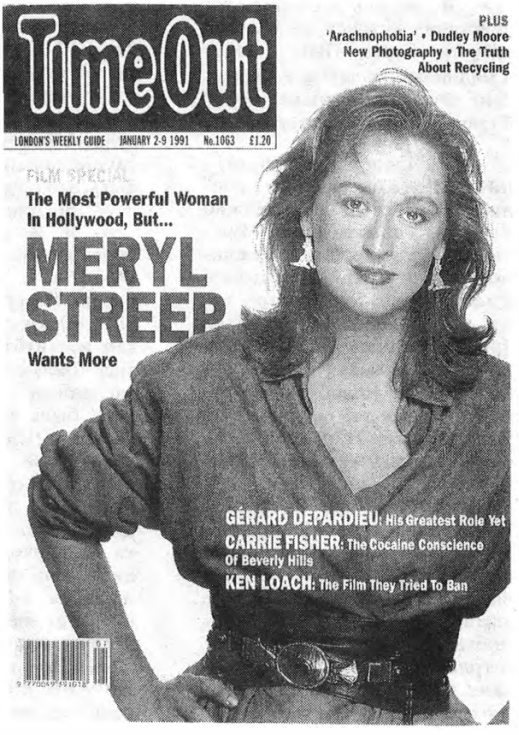
В 1978 году разразилась трагедия: от рака скончался актер Джон Казэйл — единственный человек, к которому она тогда испытывала серьезную романтическую привязанность. За несколько месяцев до его смерти Стрип перестала работать, переселилась к нему в больницу и уморительно читала ему спортивную хронику.

Шесть месяцев спустя она познакомилась со скульптором Доналдом Гаммером, стала его женой. «Он великолепный муж»,— говорит Стрип. По общему мнению, их брак счастливый. Сдержанный Гаммер обожает маленьких Гаммеров — Генри (10 лет), Мейми (7 лет) и Грейс (4 года) — и прекрасно справляется с ролью папочки-домоседа. Интервью, которое предлагается вашему вниманию, Мэрил Стрип мне дала за завтраком в манхэттенском отеле «Лоуэлл».

— Вас отличает глубокая нравственность.

— *(Громкий смех.)* Вы хотите сказать, что я не сижу, раздвинув ноги? Ну что же, спасибо.

— Приятно встретить актрису, которая не помешана на своих ногтях или записях видеороликов с аэробикой.



Мерил Стрип. Обложка журнала «Тайм аут»

— *(Смех.)* Чего нет, того нет.

— Об «Открытках» вы говорите, что это один из первых содержательных фильмов этого года, где нет гремлинов и робокопов.

— Совершенно верно. Если вы живете не в Нью-Йорке или Лос-Анджелесе, нигде ничего не посмотришь. В Коннектикуте, где я живу, показывают только «Молодых стрелков II» и «Вспомнить все»[4].

— Мэрил Стрип снимается в неброских фильмах.

— Да. «Крик в ночи» — чудесная картина, но, полагаю, прокатчики предпочли бы что-нибудь более коммерческое.

— «Рокки 12»?..

— Да. Поставьте себя на их место. Вы бы что выбрали? Если бы вы были актрисой, что бы вы предпочли: сыграть роль в картине «В поисках потерянного ковчега» или роль в «Изобилии»? Конечно, я люблю работать, я люблю получать деньги, но сниматься ради денег все равно что... делать лампы...

— Из недавно появившейся рецензии: «Сейчас она, как говорят, получает 4 миллиона за фильм, но при этом популярность ее падает. Несмотря на то что она получила двух «Оскаров», одну премию «Эмми», семь раз выдвигалась на премию Американской академии и один раз на премию «Тони», зритель не идет в кинотеатры». Вы верите этому? Вам это не безразлично?

— Нет. Этому я не верю. Во-первых, в «Голливуд рипортер» приводился перечень самых кассовых актрис мира. Я во главе в большинстве стран. Зрителей вообще становится меньше. Из-за того что рынок все более и более четко определяет возрастную группу, на которую следует ориентироваться,— молодежь от 16 до 25 лет,— получается какой-то синдром яйца и цыпленка. Что появилось раньше? Сначала они выпускают всю эту развлекаловку, а потом изучают, кто ее смотрит.

[3] «Джулия» (1977), режиссер Фред Циннеман.

[4] Имеются в виду фильмы соответственно Кристофера Кейна и Пауля Верхувена.

— В мужских «фильмах действия» актриса — человек второго сорта. Вам платят 4 миллиона долларов, в Харрисону Форду, Шварценеггеру и Сталлоне по 10 миллионов.

— На мужчин никто не скупится. Если бы актрисы добились равенства, невозможно было бы снимать кино. Мужчины больше платят мужчинам. Точка. По сообщению Гильдии киноактеров, три года назад женщины сыграли треть всех ролей в художественных фильмах, в прошлом году цифра упала до 29 процентов. Разве это не поражает? Выходит, что 71 процент всех ролей играют мужчины. Наше значение уменьшается. Это опасно. Если бы на Землю высадились марсиане и принялись смотреть кинофильмы, они бы пришли к логичному выводу, что основное занятие земных женщин — за чем-нибудь гоняться. Я говорю не о тряпках. Вспомните-ка женские роли в кино после января этого года. Именно с них и будут брать пример наши дочери. *(Громко.)* Это ужасает.

— Значит, вы феминистка?

— Это неинтересная тема. Я гуманист и верю в права женщин. Если девочкам некому подражать, им будет не о чем мечтать. Если бы Сидней Поллак сегодня попытался получить 30 миллионов на съемки фильма «Из Африки» — фильма о женщине, его бы засмеяли и выжили из Голливуда.

— Что же тогда остается актрисе, если она не автогонщица и не секс-символ?

— Мои зрители поэтому и не идут в кинотеатры. Они смотрят фильмы с моим участием на видео. Масса людей больше в кино не ходят — пожилые люди, умные люди, бедные люди. Если бы я занималась кинобизнесом, я бы забеспокоилась.

— На что же тогда надеяться?

— Маятник скоро качнется в другую сторону, потому что прошлым летом на долю суперкоммерческих фильмов не выпало уж слишком большого кассового успеха. «Дни грома»[5] обошлись в 60 миллионов долларов, а соберут, наверное, 40. Теперь все стратеги на студиях засуетились и ищут виноватых. В «Днях...» все шумит и грохочет, а результат все равно оказался не таким, как хотелось бы. Может быть, это предвестник перемен.

— Во главе которых?..

— Я. Я хочу, чтобы люди снова вернулись в залы. Потому-то я с вами и разговариваю. Возвращаться безопасно. «Открытки» предлагают вам восхитительное путешествие. Фильм умный, смешной, сделанный с душой. Любой, у кого была мать, откликнется на него. *(Смех.)*

— Ваша героиня Сьюзен страдает от унижений: ее втягивают в любовные отношения, едва она успевает выйти из наркологической лечебницы, она лишается всех своих денег, ее изводит и терроризирует мать, и она снова тянется к наркотикам.

— Да, у нее есть проблемы. Но у нее есть машина, достаточно денег, чтобы покупать одежду, красивые сережки, ей достаются такие роли в фильмах, за которые другие отдали бы что угодно. Поэтому она жертва своего счастья, равно как и своего несчастья.

— В какой-то момент она говорит: «Я не чувствую своей жизни».

— Вот именно. Из-за этой самой фразы мне и захотелось играть. Я чисто эмоционально ухватилась за это. Я не чувствую своей жизни... Так человек окончательно отделяет себя от того, что его окружает. Сьюзен очень ранима, она сама себе кажется ненастоящей. Она говорит со мной на моем языке в большей степени, чем любой персонаж, которого я играла прежде.

— В чем вы с ней похожи?

— Это все есть в фильме. Она ранима так же, как я, ее желание идти по обсаженной розами дорожке — это мое желание.

— В фильме ее чувство незащищенности еще более усиливается, когда костюмерша критикует ее расплывшееся тело и широкие бедра.

— По-моему, это великолепно. (*Смех.*) Точнее не передашь суть «мясного рынка» в Голливуде.

— Вас на нем когда-нибудь убивали?

— Однажды — да. Я пробовалась на роль, и сын Дино Де Лаурентиса пригласил меня к своему отцу, который очень мягко разговаривал со мной. Потом, обернувшись к сыну, сказал ему по-итальянски: «Она же... Кто она? Она недостаточно хорошенькая, недостаточно красивая. Почему ты заставляешь меня терять время?» Я знаю итальянский. Я ответила: «Non me piace molto», что значит: «Мне это не очень-то нравится» — и вышла из комнаты. Подобная двуличность в Голливуде процветает. Просто тошнит от того, до какой степени женщину оценивают по ее внешнему виду.

— Вам нравится то, что вы видите в зеркале?

— Наступил такой момент, когда я уже ничего не собираюсь менять. Я некоторое время уже прожила вместе с этим человеком.

— Оставим в стороне внешность, почему вы, у которой трое детей, чудесный муж, миллионы в банке и карьера международного масштаба, сравниваете себя с незащищенной Сьюзен?

— Взгляните на кого угодно в Голливуде. У многих все это есть, но они не способны ощутить себя такими, какие они есть... Сьюзен чувствует, что жизнь ее началась лишь тогда, когда она перестала быть простым партнером, например, своей матери, и зажила собственной жизнью, делая самостоятельный выбор.

— Наиболее явно это заметно в предпоследней сцене, когда мы видим Ширли Маклейн без грима — ее героиня оказалась в больнице после того, как спьяну врезалась в дерево.

— Да, тогда-то, наконец, мать и дочь воссоединяются. Ведь они очень любят друг друга. Мать становится ребенком, а ребенок матерью.

— Вы как-то опирались на

[5] Фильм Тони Скотта (1990) с участием Тома Круза.

собственные отношения с матерью?

— Конечно.

— И вы слышали от нее такие же слова, которые заставляли вас почувствовать свою вину?

— Безусловно. Некоторые строчки придумала она. Да-да, но я не скажу, какие именно. Мы с Сьюзен и моя мать и мать из фильма очень похожи. Я склонна все переживать очень болезненно.

— Переживать свои поступки?

— Вообще все. Многое мне дорого обходится, не знаю почему. У моей мамы дар радоваться сегодняшнему дню. Она просыпается, как младенец в колыбельке, со словами: «Ой, утро!» А у меня не всегда такое настроение. Я всегда о чем-то беспокоюсь. Я не беру отпуск, не трачу денег, чтобы развлечься. Иногда я просто думаю: «Зачем все это? К чему? Мир катится в пропасть, ничего не меняется, а им почему-то хочется меня снимать».

— Что есть, то есть. Вы славитесь тем, что ненавидите газетчиков.

— Мама говорит: «Ну почему ты не можешь просто получать от этого удовольствие? Они же не покушаются на твою плоть». Когда ко мне в аэропорту подошли эти типы со вспышками, я попробовала ради нее получить удовольствие. Но сама никакого удовольствия не испытала.

— Когда вы снимались в Австралии в «Крике в ночи», вы, говорят, чуть не до слез расстроились, когда газетчики стали охотиться за вашими детьми.

— А вам бы было каково? У меня нет охраны, как у Майкла Джексона, я не разъезжаю со свитой, как Элизабет Тейлор. Я не хочу так жить, потому что мне кажется, это портит ребят.

— Так что же произошло?

— Мы жили в Мельбурне, а фотографы устроились перед нашим домом, залезли на крышу фургона и заглядывали в высокое окно на лестнице. Моя младшая дочь была просто в восторге! Она все с себя сняла, вышла на лестницу и стала позировать. А они ее снимали. Я подумала: это переходит всякие границы. Мне безразлично, сколько сейчас лет моей дочери. У человека есть достоинство. Нельзя же платить своими гражданскими правами за то, что стал знаменитостью.

— В июле 1988 года вы набросились на репортера, который пытался сфотографировать ваших двух старших детей, хотели сорвать у него с шеи фотоаппарат, несколько раз ударили его.

— Жаль, что еще не разбила ему физиономию. (*Громкий хохот.*) Когда дело касается моих детей, я становлюсь тигрицей. И они пасуют. Я и вправду теряю контроль над собой, если происходит нечто подобное. Я теряю рассудок. Меня локтем в живот может ударить кто угодно, но не моих близких.

— Как знаменитость, растящая своих детей, вы честолюбивая мать?

— Мм... нет.

— Может быть, из ваших детей ничего особенного не получится?

— Вполне возможно. Вообще-то все об этом говорят. (*Усмехается.*) Нет. У меня замечательные дети, но мне не удалось направить их в какую-то одну сторону. Я хотела, чтобы мой сын, у которого очень хороший слух, учился играть на фортепьяно — по-моему, ничто не приносит большей радости, чем исполнение прекрасной музыки — музыка и гольф! Но он просто не захотел. И я оставила его в покое. Родители не ошибутся, если оставят ребенка в покое и прислушаются к нему.

— Так их можно испортить...

— Да, это дело тонкое. Я недавно была в Калифорнии на стоянке в университете. На студенческой части было полно «BMW» и «порше», а на профессорской — «ниссаны» и «тойоты»[6]. Нужно проявить умение, чтобы не переусердствовать с детьми.

— Вы их когда-нибудь бьете?

— Когда они таскают друг друга за волосы, такая мысль иногда приходит мне в голову. Но я их никогда не пугаю. Когда я была ребенком, пороли всех.

— Не обижайтесь, но вы снимаетесь в одном фильме за другим. Откуда у вас время воспитывать троих детей?

— Ни у кого это особенно хорошо не получается. И ни у кого нет рецептов. Конечно, есть люди, которые мне помогают. Одна женщина пять лет работает у меня как няня, она — это я, когда меня нет дома.

— Циники могут сказать, что вы богаты, у вас есть нянька, значит, на самом деле вы их не воспитываете.

— Да, моя работа не такая, как у большинства женщин. Над фильмом я работаю четыре месяца, потом делаю перерыв. После того как родилась Мейми, я сделала перерыв почти на два года. За 15 лет я снялась в 16 фильмах, то есть в среднем по фильму в год.

— Вашему браку уже двенадцать лет...

— ...Да, но если я буду говорить о муже, нашему браку может прийти конец. Мой муж человек замкнутый и не любит, когда о нем говорят в этой связи. Вот так. (*Смех.*) Главное — помнить о браке ежедневно. Нужно прислушиваться друг к другу.

— Непростая задача.

— (*Смех.*) Президентом быть, наверное, сложнее, но и это непросто... Для этого мы, собственно, и появляемся на свет.

— ...Вы посещаете психотерапевта?

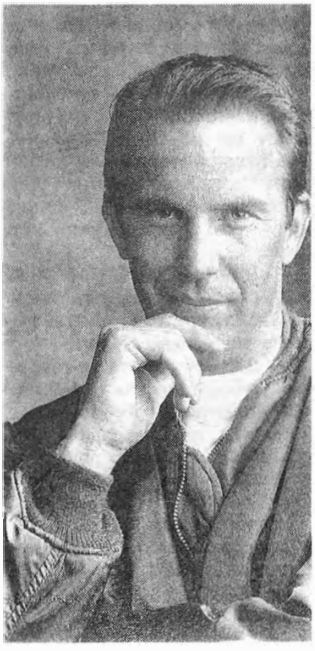
— Нет. Моя работа для меня психотерапия. Если бы ходила к докторам, тогда я бы потеряла рассудок.

— Но когда у вас возникает по-настоящему серьезная проблема, что вы делаете?

— Я сажусь в свое каноэ и выплываю на середину озера. Курт Воннегут говорит: у кромки воды разглаживаются морщины в мозгу.

[6] «BMW» и «порше» — дорогостоящие западногерманские модели автомобилей. К более дешевым моделям Стрип относит японские — «тойоту» и «ниссан».

Сенсацией этого киногода стало присуждение сразу нескольких «Оскаров» американскому фильму «Танцы с волками». Дебютант Кевин Костнер, поставивший эту историческую эпопею из времен гражданской войны и сыгравший в ней главную роль, стал «режиссером года», опередив в борьбе за этот престижнейший титул таких знаменитостей, как Скорсезе, Коппола, Фрирз. Мы полагаем, что нашим читателям будет интересно узнать о том, как задумывалась и снималась эта самая знаменитая лента уходящего года. Об этом — материал, опубликованный в американском журнале «Премьер».



Кевин Костнер

Большинство деловых встреч Кевин Костнер проводит в своем комфортабельном офисе в Голливуде за большим дубовым столом, вокруг которого стоят огромные мягкие диваны. Немного игривая атмосфера вполне отвечает непринужденной манере хозяина. Как раз сейчас он рассматривает проекты рекламных плакатов к своему новому фильму «Танцы с волками». Его фамилию, как он считает, следовало бы написать покрупнее, позаметнее.

Костнер — вполне кассовая «звезда», но его редко увидишь на экране с автоматом наперевес. На некоторое время благодаря «Дархэмским быкам» и «Полю мечты» его эмблемой стали мяч и бита. И хотя и в «Мести», и в «Танцах с волками» в руках у него появляется оружие, его успех определяется не тем, что он взял на себя роль безжалостного супермена со сверхразвитыми мышцами. Видимо, он просто нравится американцам; нравятся его полуизвиняющаяся, полуигривая улыбка, проницательные голубые глаза, долговязая фигура, мальчишество в сочетании с мужественностью. А доказательство этой зрительской симпатии в том, что на него ходят смотреть даже тогда, когда он появляется в не столь броских, но неглупых фильмах, которые порой переживают своих крупнобюджетных конкурентов.

Отважившись взяться за «Танцы с волками», Костнер все поставил на карту. Даже либерально настроенный «Орион» крепко призадумался, прежде чем решиться на прокат «Танцев» — фильма, таящего в себе столько опасностей. Во-первых, это исторический вестерн, во-вторых, средств не хватало, режиссер — дебютант, среди актеров в основном индейцы; тема — расовое неравенство, к тому же фильм длинный, с субтитрами... Большинство студий сразу бы отказалось...

Между тем «Танцы» (сценарий написал Майкл Блейк по собственному роману) идеально подходят Костнеру. Его герой участвует в героической гражданской войне и совершает путешествие в стиле Джона Форда в районы, все еще принадлежащие индейцам. Лейтенант Данбар почти растворяется в племени, с которым подружился, тогда как неосторожные американские кавалеристы в синих мундирах превращаются в злодеев. Как актер Костнер здесь показывает себя с наилучшей стороны. Его герой не потерял способность удивляться, в то же время умеет понять другую культуру. Костнер демонстрирует и смелые трюки: например, в сцене охоты он несется на лошади, отпустив поводья, сквозь стадо быков.

Когда выяснилось, что средств не хватает, Костнер нашел выход — деньги, полагавшиеся ему как исполнителю и режиссеру. Решение было принято очень быстро, но, правда, лишь после консультации с женой Синди, с которой они вместе уже двенадцать лет. (Обе их дочери — Энни и Лили, как и двухлетний сын Джоу, появляются в фильме.)

Костнер разговаривал с Бернстайном, когда позвонила Синди. Извинившись перед Бернстайном, он обратился к жене голосом, который сразу вместо делового стал спокойным и интимным. По-видимому, американцы видят Костнера на экране таким же, каким он бывает со своими близкими,— обыкновенным, довольно искренним тридцатипятилетним парнем, который непонятно как оказался участником абсурдно дорогой игры. Хотя надо сказать, что он прекрасно понимает расстановку сил в этой игре.

— Я обратил внимание на вашу машину.

— Да, это та самая, которая использовалась в «Дархэмских быках». Стоит мне на ней куда-нибудь поехать, как ее тут же обступают и начинают обсуждать. Я мало что смыслю в машинах, даже терминов не знаю. Но если судить по тем ролям, которые я играл, видимо, можно подумать, что я в состоянии починить машину. Правда, теперь я уже не пасую перед какой-нибудь пустячной поломкой в пути: как Гек Финн, я стараюсь вложить гаечный ключ в руку кому-нибудь другому. Или это с краской Том Сойер проделывал?

— Что-то не вижу ничего, оставшегося на память о «Танцах». Но вы-то оставили на съемочной площадке солидную сумму, миллиона два. И не было никакой гарантии, что вы их снова получите.

— Да, не думайте, что я ничего не понимаю в деньгах. Я и не сорю ими. Но для фильма эта сумма была нужна. Я решил, что раз я перерасходовал средства, значит мне и нужно обо всем позаботиться. Но деньги — это самая незначительная из наших проблем. Вся моя жизнь — логически обоснованное приключение. Я не делаю ничего такого, чего, мне кажется, я сделать не могу.

— Почему вы предпочли независимое финансирование, а контракт заключили со своими давними друзьями из «Ориона»?

— Я с самого начала избегал студий, потому что ставил сложные условия. Не в смысле денег, а в смысле свободы. Последнее слово должно было остаться за мной, фильм я хотел снимать продолжительностью не менее двух с половиной часов, я хотел субтитры. Все это для них равносильно смертному приговору.

— В нескольких ключевых ролях снимались индейцы. Не страшно было поднимать такой большой кровавый пласт истории коренных американцев?

— Я не пытаюсь искупить то, что было сделано. Просто такой сюжет. Некоторые критики ругали «Клич свободы»: «Интересный сюжет, но почему в центре не негр?» Так уж получилось, что то была история про Кэвина Клайна — Дональда Вудса. А моя история про Данбара, и разворачивается она именно на таком фоне. Если бы я хотел сделать вид, будто точно знаю, как ведет себя индеец, я бы снял фильм про индейца. А я только знаю, что люди есть люди, именно так я и отношусь к ним в фильме — с уважением. Они радуются, боятся, любят своих детей. Я не закрываю глаза на то, что они могут быть и хорошими, и плохими, и безразличными.

Рабочий момент фильма «Танцы с волками»

— Вы считаете, что для достижения этой цели вам было необходимо, чтобы персонажи говорили на своем языке. Отсюда и субтитры, ставшие камнем преткновения для студий?

— Ни одна студия не соглашалась на субтитры. Слишком велик риск, учитывая сегодняшнего зрителя. Но я подумал: «Если хочешь, чтобы фильм принес доход, сними его о том, о чем на самом деле хочешь. Не бойся». Зритель должен знать, что ты честно старался, что есть история. Это не значит, что фильм понравится, но по крайней мере ты говоришь чистую правду.

— Прежде чем Данбар осел в индейском племени, произошла схватка между ним и неотесанным жителем Дикого Запада по имени Тиммонс, с которым позже они почти подружились.

— Вы когда-нибудь путешествовали со школьным приятелем? Было так, что вы три дня не разговариваете друг с другом? Случалось сказать: «А пошел ты... Я с тобой больше не разговариваю»? Вот что-то в этом роде, по-моему, произошло между ними, и Данбар сожалеет, что целился в этого человека. С точки зрения зрителя, Тиммонс свинья, но в конце концов мы понимаем, что он просто человек.

— Он — одна из вех, которыми отмечен путь Данбара прочь от цивилизации.

— Очень часто в крупных фильмах бывает один центральный объект или одно центральное событие, вокруг которого разворачивается действие. В «Танцах» их несколько. Это гражданская война, охота на быков, к ним же можно отнести Тиммонса, потом засада, всего около пяти. Много насилия, много действия, но общую тональность фильма всегда определяют словом «нежная».

— Сейчас «Танцы с волками» выходят — это ваш первый собственный фильм. Что вы думаете о своем новом поприще?

— Я не впадаю в крайности. У меня самые традиционные вкусы. Я хочу сказать, что когда речь идет о таком тонком фильме, ставку нужно делать на режиссера. Только ведь это все равно что делать ставку на крысу. Но никто не ставит на крысу. Ставят на того, кто ее поймает.

М. Теракопян
(по материалам журналов «Тайм аут» и «Премьер»)

Иллюзион

«Гражданин Кейн», США (1941)

«Моего «Кейна» показывали во всем мире, даже в Китае — только не в Советском Союзе»,— Орсон Уэллс не раз с горечью отмечал этот факт, видимо, очень для него болезненный. И странный даже для нас; можно, хотя и с трудом, пользуясь специфической для советизированных мозгов аргументацией, понять, почему нам не показывали, скажем, Годара или Хичкока, но Уэллс просто предназначен был стать официальным другом советского народа, занять место где-то между Теодором Драйзером и Стэнли Креймером. Для этого у него были все основания.

Во-первых, он принадлежал левому движению, «народному фронту», стоял в авангарде американского «пролеткульта», возглавлял популистский театр «Меркюри». Во-вторых, был вытеснен из американской кинопромышленности, стал, так сказать, жертвой Голливуда, а категория обиженных в чужих краях художников всегда пользовалась благосклонностью советской бюрократии. В-третьих, он поставил «Гражданина Кейна», «развенчал» акулу империализма, могущественного короля

«Гражданин Кейн» ("Citizen Kane")
Авторы сценария Г. Манкевич и О. Уэллс, при участии не указанных в титрах Д. Хаузмена и Д. Коттена. Режиссер Орсон Уэллс. Оператор Грегг Толанд. Композитор Бернард Херманн. Художник Даррел Сильвера. В ролях: Орсон Уэллс, Джозеф Коттен, Дороти Комингор, Уильям Алланд и др.

прессы, прообразом которого называли всесильного Уильяма Херста. Кстати, наше киноведение всегда относилось к Уэллсу почтительно и воздавало по заслугам.

Но фильм так и не купили. Ни этот, ни какой-либо другой. Еще одна загадка в судьбе этой легендарной фигуры...

Тайна — ключевое слово к творчеству О. Уэллса, как и к его личности, овеянной массой мифов и легенд, многие из которых он сам пустил в обиход. На тайну нанизано и повествование «Гражданина Кейна», но эта тайна — обманка, отвлекающая внимание от другой, гораздо более значимой и вряд ли и теперь разгаданной, несмотря на то, что литература о фильме могла бы составить внушительную библиотеку.

...Умирает знаменитый человек, владелец почти четырех десятков газет, множества журналов, радиостанций, а также заводов, пароходов, доходных домов — Чарлз Фостер Кейн. Его последние слова — «бутон розы» кажутся репортеру кинохроники Томпсону ключом ко всей его жизни. Какой тайный смысл заложен в них? Поиск приводит журналиста к пятерым людям, которые любили усопшего или же ненавидели; они рассказывают пять различных историй, очень пристрастных. Зрителю поочередно сообщается, что Кейн любил только свою мать, только свою газету, только Сьюзен Александер, только самого себя. Его называют альтруистом и эгоистом, идеалистом и подлецом, великим человеком и ничтожеством. В комментариях к кадрам хроники, запечатлевшей его жизнь и деяния, мелькают политические определения — «фашист», «коммунист», «просто американец».

Узнать секрет «бутона розы» Томпсону не удается; в тот момент, когда он, разочарованный, спускается по огромной лестнице кейновского замка, в огонь разожженного на чердаке камина вместе с прочим хламом летят детские санки, и пламя на миг высвечивает рисунок — розовый бутон. Так в структуре фильма он оказывается чем-то вроде хичкоковского Мак Гаффина — незначащего самого по себе формального стержня повествования. Ускользает от исследователя и образ умершего. «Из обломков,— писал об этом Хорхе Луис Борхес,— не складывается единого целого: бедняга Фостер Кейн остается тенью, нагромождением видимостей»[1].

Сюжет фильма, в сущности, довольно прост, вдоль и поперек исхожен американской литературой — достаточно назвать трилогию Драйзера о Фрэнке Каупервуде или «Мартина Идена»: незаурядная личность, добиваясь славы или успеха, получая желаемое, терпит душевный крах. Повествовательный прием, использованный сценаристами Германом Манкевичем и Уэллсом тоже известен с давних пор — так написаны Евангелия, так снят А. Куросавой (а раньше написан Акутагавой) «Расёмон»· образ центрального героя воссоздается по рассказам знавших его людей. Эти классические слагаемые вселили в головы части исследователей уверенность в том, что никаких особых открытий в содержательно-психологическом плане их не ожидает. И тогда одни из критиков, с готовностью проглотив наживку «розового бутона», который Уэллс объявил пошлой придумкой Манкевича и назвал «Фрейдом для бедных», пустились тропами венского доктора к несчастному одинокому детству Чарли Кейна, в результате дознавшись, что в дополнительном томе Словаря американского слэнга «бутон розы» толкуется как определенный орган гомосексуальной практики, по законам анальной сексуальности замещающийся страстью к коллекционированию, владевшей Кейном. Другие предались скрупулезному анализу виртуозного режиссерского стиля — способа раскадровки, глубиной резкости и техники освещения, использования широкоугольного объектива, приближавшего угол зрения камеры к углу зрения человеческого глаза, искажения перспективы изображения — всех мастерски проведенных оператором Греггом Толандом приемов, создавших ощущение напряженности и конфликта, обеспечивавших безусловное соотношение, как выразился А. Базен, «между физикой изображения и метафизикой драматургии», рождавших впечатление, будто изображение вот-вот опрокинется на нас или развалится.

Изощренная стилистика «Кейна» кажется совершенно невероятной для новичка в кинематографе — ведь до этого бесспорного шедевра Уэллс снял только шестиминутную пародию на фильм Жана Кокто «Кровь поэта» — «Сердце века» и сорокаминутную ленту «Никуда не деться от Джонса», единственная копия которого сгорела при пожаре на вилле Уэллса под Мадридом. Надо, однако, учитывать, что постановке предшествовала разработка ряда замыслов, отвергнутых либо самим Уэллсом, либо продюсерами. Они причудливо ассимилировались в ткани фильма, в создании которого режиссеру было позволено, согласно контракту, быть неслыханно свободным. Уэллс разыгрывает дебют «Кейна» в четырех вариантах: мифологизирующем — замок Ксанаду, отсылающий к экзотическому фрагменту Кольриджа «Кубла Хан»; экзистенциальном — смерть Кейна и его предсмертное восклицание «бутон розы»; документалистики-бытовом — кадры хроники, зафиксировавшие жизненные вехи знаменитости; детективном — сцена в просмотровом зале, запускающая расследование Томпсона.

Вообще «Гражданин Кейн» относится к голливудскому поджанру «биографии магната», восходящему к фильму Престона Стерджеса «Власть и слава», но широкий контекст вводит карьеру Чарлза Кейна в русло более далеко идущих сравнений с фашистскими лидерами (Гитлер, Муссолини) и пролетарскими вождями советской России; политическая демонология сочетается с обертонами шекспировской трагедии, способ реконструкции биографии напоминает шпионский триллер (в частности, популярную тогда «Маску Димитриоса» Эмблера), а тяжелый гротескный грим стареющего Кейна — монстров из экспрессионистских фильмов ужасов, которые вполне уютно чувствовали бы себя в барочных интерьерах замка Ксанаду. Всевозможные типы кинематографической риторики сплавляются воедино в дискурсе «Кейна» и придают ему неисчерпае-

[1] J.-L. Borges. "Citizen Kane".— In: Focus on Citizen Kane., New York, 1971, p. 127.

мую многомерность, одновременно демонстрируя могущество и всевластие режиссера.

Власть режиссера усиливалась и за счет того, что Уэллс сам писал сценарий и исполнил в фильме заглавную роль. Здесь уместно вспомнить, что в «Сердцах века» он отвел себе роль Судьбы, в обличье сгорбленного старца, подымающегося по шаткой лесенке. Воля к власти — стержневая черта характера Уэллса, возможно, и толкнувшая его к деятельности режиссера — сперва театрального (где он с течением времени как бы заместил собою труппу «Меркюри»), а затем экранного, где ему было суждено постепенно терять свои позиции и в конце концов превратиться в актера эпизода. Он в полной мере знал гнет этой воли и ее неминуемые последствия. Так что главная загадка «Гражданина Кейна» — сам Кейн, в большой мере альтер эго Уэллса[2], характер, повторившийся потом в «Мистере Аркадине», «Печати зла». Вехами на пути к образу Кейна стали работы Уэллса в театре, начиная с пьесы А. Маклиша «Паника», где он девятнадцатилетним сыграл разорившегося капиталиста, кончающего самоубийством, и последовавших затем постановок «Смерти Дантона» с аллюзией на соперничество Сталина и Троцкого и шекспировского «Юлия Цезаря», в котором явно просматривалась аналогия с Муссолини. В ответ на ропот критики, не удовлетворенной слишком человечной трактовкой образа диктатора, Уэллс высказался вполне определенно: «Цезарь был великим человеком. Не стоит сокращать его масштаб, чтобы подчеркнуть антицезаристский настрой пьесы. Это характерная ошибка пролетарской мелодрамы, где злодеи представляют собой картонные фигуры»[3]. С всепоглощающей и разрушительной для самого человека, в котором она поселилась, волей к власти связана трагедия Кейна, теряющего свою магию, свою власть над умами — трагедия, в которой ощутимо и невольное пророчество Уэллса на свой счет. Причина, в конечном счете приведшая к краху, заслуживает осуждения, но трагический герой должен вызвать сочувствие хотя бы уже роковой предопределенностью своей судьбы, которая зарифмована в фильме табличкой на чугунных воротах замка «прохода нет» и финальным титром «конец». Суть трагедии в том, что именно великий человек становится игрушкой, игрушкой собственной роковой страсти.

Критики давно подметили, что народ, к которому постоянно адресуется Кейн как лидер популистского толка, в фильме отсутствует: он лишь предполагается где-то в закадровом пространстве, дается намеком с помощью технических уловок — света, звука. Народ персонифицируется в образе второй жены Кейна — Сьюзен Александер, которую он сам, кстати, называет типичной представительницей американской публики. В исполнении Дороти Комингор, специализировавшейся в театре на ролях девушек из народа, она и вправду такова. Таким образом, народ выступает для Кейна, как для любого диктатора, в своей женской ипостаси и сводится до уровня манипулируемой толпы. Тема манипуляции обществом, анатомия пропаганды — главный мотив фильма, в котором аккумулировался личный опыт Уэллса как радиокомментатора и комментатора кинохроники «Время на марше» (вошедшей, кстати, в фильм), а также и трагический опыт эпохи. Уэллс четко показал: всякий рвущийся к власти начинает со своей «Декларации принципов», о которой вскоре забывает, всякий освобождается на этом пути от самых преданных и умных людей, оставаясь в окружении льстецов, и каждый умирает в жалком одиночестве. Этой «сумме власти» предстояло еще не раз подтвердиться. Не здесь ли следует искать разгадку того, что фильм не вышел у нас в прокат, как и «Великий диктатор» Чаплина? Здесь заметен промысел рока, тяготевшего уже и над нами — хитроумной бюрократии, в иные моменты обнаруживавшей дьявольскую проницательность.

Нина Цыркун

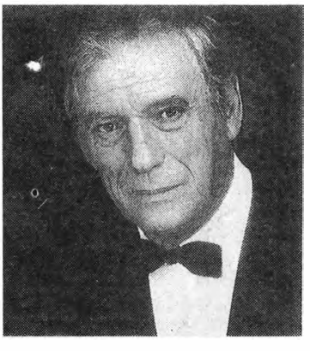
---

[2] Автор книги «Империя Херста» (1936) Ф. Лундберг предъявил Уэллсу обвинение в плагиате, но режиссер отвергал связь Кейна с реальными прототипами. В конце жизни он признал, что делал это из осторожности, поскольку команда Херста пыталась уничтожить фильм, но и тогда подчеркивал абсолютную несоизмеримость характеров Кейна и Херста (см.: Megahey L., Yentob A. The Enfant Terrible Who Has Never Lost His Innocence.— "The Listener", 20 May, 1982.).

[3] Цит. по: Naremore G. The Magic World of Orson Welles. N. Y. 1978, p. 19.

МАЙЯ КОМОРОВСКА, актриса (Польша)

Родилась 23 декабря 1937 года в Варшаве. Работала медсестрой. Окончила Государственную театральную школу в Кракове. Выступала в театрах в Кракове, Ополе (у Е. Гротовского), Вроцлаве, Варшаве. Дебютировала на ТВ и в кино в фильмах К. Занусси, став одной из постоянных его актрис. Преподает в Государственной театральной школе в Варшаве. *1970*: ТВ к/м ф. «Горы в сумерках» («Góry o zmierzchu»), реж. К. Занусси; ТВ ф. «Система» («System»); ТВ ф. «Нос» («Nos»). *1971*: **«Семейная жизнь»** («Życie rodzinne»), реж. К. Занусси; ТВ ф. **«За стеной»** («Za ścianą»), реж. К. Занусси; «Как далеко отсюда, как близко» («Jak daleko stąd, jak blisko»), реж. Т. Конвицкий. *1972*: «Спасение» («Ocalenie»), реж. Э. Жебровский; «Свадьба» («Wesele»), реж. А. Вайда. *1973*: «Эликсир дьявола» («Die Elixiere des Teufels»), ГДР — Чехословакия; ТВ ф. «Парни» («Chłopcy»). *1974*: ТВ ф. «SOS» («SOS»); **«Квартальный отчет»** («Bilans kwartalny»), реж. К. Занусси. *1975*: «Ожидание («Várákozók»), в Венгрии. *1976*: «Будапештские рассказы» («Budapesti mesék»), в Венгрии, реж. И. Сабо. *1978*: «Спираль» («Spirala»), реж. К. Занусси. *1979*: **«Барышни из Вилько»** («Panny z Wilka»), реж. А. Вайда; ТВ ф. «Дороги в ночи» («Wege in der Nacht»), в ФРГ, реж. К. Занусси. *1980*: ТФ ф. «Контракт» («Kontrakt»), реж. К. Занусси. *1981*: «Человек из железа» («Człowiek z żelaza»), реж. А. Вайда; «Из далекой страны — Папа Иоанн Павел II» («From a Far Country — Pope Iohn Paul II»), Великобритания — Италия, реж. К. Занусси; ТВ ф. «Искушение» («Die Versuchung»), ФРГ — Швейцария, реж. К. Занусси. *1982*: «Лимузин «Демлер-Бенц» («Limuzyna Daimler-Benz»), реж. Ф. Байон. *1983*: ТВ ф. «Синяя Борода» («Blaubart»), Швейцария — ФРГ, реж. К. Занусси; «Открытка с дороги» («Kartka z podrózy»). *1984*: **«Год спокойного солнца»** («Rok spokojnego słońca»), реж. К. Занусси. *1988*: ТВ ф. «Ноктюрн: («Notturno»), в Австрии; **«Если ты где-нибудь есть»** («Wherever You Are...»), ФРГ — Великобритания — Польша, реж. К. Занусси. *1989*: «Лава» («Lawa»), реж. Т. Конвицкий; «Все, что мое» («Stan posiadania»), реж. К. Занусси.



ИВ МОНТАН, актер (Франция)

Настоящее имя и фамилия — Иво Ливи. Родился 13 октября 1921 года в Монсуманьо (Италия). Пошел работать с тринадцати лет. Был певцом в Марселе, с 1944 года выступал в Париже в «Фоли-Бержер» и «Мулен Руж». С 1945 года — актер в кино. С 1949 по 1985 (до смерти С. Синьоре) М. связывали с ней личные и творческие взаимоотношения. Автор книги воспоминаний «Солнцем полна голова» (1955). М. посвящены фильмы «Поет Ив Монтан» (1957, реж. С. Юткевич, М. Слуцкий) и «Одиночество певца позади сцены» (1974, реж. К. Маркер).

1945: «Звезда без света» («Étoile sans lumiere»). *1946:* «Врата ночи» («Les portes de la nuit»), реж. М. Карне. *1948:* **«Идол»** («L'idole»). *1950:* «Потерянные сувениры» («Souvenirs perdus»), реж. Кристиан-Жак. *1953*: **«Плата за страх»** («Le salaire de la peur»), реж. А. Ж. Клузо; «Наши времена» («Tempi nostri»), в Италии, реж. А. Блазетти. *1954*: «Герои устали» («Les héros sont fatigués»), «Наполеон» («Napoléon»), реж. С. Гитри. *1955*: «Ночная Маргарита» («Marguérite de la nuit»), реж. К. Отан-Лара. *1956*: «Люди и волки» («Uomini e lupi»), в Италии, реж. Дж. де Сантис; «Сейлемские колдуньи» («Les sorcières de Salem»), пр. МКФ в Карлови-Вари-57. *1957*: **«Большая голубая дорога»** («La grande strada azzura»), в Италии, реж. Дж. Понтекорво. *1958*: «Первый май» («Premier mai»); «Закон» («La loi»), реж. Ж. Дассен. *1960*: «Займемся любовью» («Let's Make Love»), в США, реж. Дж. Кьюкор; «Святилище» («Sanctuary»), в США, реж. Т. Ричардсон. *1961:* «Снова прощай» («Любите ли Вы Брамса?») — «Goodbye Again» («Aimez-vous Brahms?»), США — Франция. *1962*: «Моя гейша» («My Geisha»). *1965*: «Убийцы в спальных вагонах» («Compartiment tueures»), реж. Коста-Гаврас; «Война окончена» («La guerre est finie»), реж. А. Рене. *1966*: «Горит ли Париж?» («Paris brûle-t-il?»), реж. Р. Клеман; «Большой приз» («Grand Prix»), в США, реж. Дж. Франкенхаймер. *1969:* **«Жить, чтобы жить»** («Vivre pour vivre»). реж. К. Лелуш. *1968:* «Однажды вечером, в поезде» («Un soir, un train»), Бельгия — Франция, реж. А. Дельво; «Дьявола за хвост» («Le diable pour la queue»), реж. Ф. де Брока; «Дзета» («Z»), реж. Коста-Гаврас. *1969*: «Мистер Фридом» («Mister Freedom»). *1970:* «Признание» («L'aveu»), реж. Коста-Гаврас; «Красный круг» («Le cercle rouge»), реж. Ж. П. Мельвиль; «В ясный день можно увидеть вечность» («On a Clear Day You Can See Forever»), в США, реж. В. Миннелли. *1971*: «Мания величия» («La folie des grandeurs»), реж. Ж. Ури. *1972:* «Все в порядке» («Tout va bien»),

реж. Ж.-Л. Годар; «Сезар и Розали» («César et Rosalie»), реж. К. Соте; «Осадное положение» («État de siège»), реж. Коста-Гаврас. *1973*: «Сын» («Le fils»), реж. П. Гранье-Дефер. *1974*: «Несчастный случай и насилие» («Le hasard et la violence»), реж. Ф. Лабро; «Венсан, Франсуа, Поль и другие» («Vincent, François, Paul et les autres»), реж. К. Соте. *1975*: «Дикарь» («Le sauvage»), реж. Ж. П. Рапно. *1976*: «Пистолет полицейского «Питон-357» («Police Python 357»), реж. А. Корно; «Верзила» («Le grand escogriffe»), реж. К. Пиното. *1977*: «Угроза» («La menace»), реж. А. Корно; «Дороги на юг» («Les routes du Sud»), реж. Дж. Лоузи. *1979*: «Свет женщины» («Clair de femme»), реж. Коста-Гаврас; «И... как Икар» («I... comme Icare»), реж. А. Вернёй. *1981*: «Выбор оружия» («Le choix des armes»), реж. А. Корно. *1982*: «Сплошной огонь и пламя» («Tout feu, tout flamme»), реж. Ж. П. Рапно. *1983*: «Гарсон!» («Garçon!»), реж. К. Соте. *1986*: «Жан де Флоретт» («Jean de Florette»), реж. К. Берри; «Манон с источников» («Manon des sources»), реж. К. Берри. *1988*: «Три билета на 26-е» («Trois places pour le 26»), реж. Ж. Деми. *1990*: «Нечаев вернулся» («Netchaïev est de retour»), реж. Ж. Дерэ.

ГРЕТА СКАККИ, актриса (Великобритания)

Родилась в 1960 году в Милане. По происхождению англо-итальянка. Выросла в Сиссексе. В 1975—1977 годы жила в Австралии, играла в театре. Окончила Бристольскую школу театра «Олд Вик» в 1981 году. Была актрисой в театре и на ТВ. В это же время дебютировала в кино, снимаясь в разных странах.

1981: к/м ф. «Временно мертв» («Dead on Time»). *1982*: «Жара и пыль» («Heat and Dust»), реж. Дж. Айвори; «Второе лицо» («Das zweite Gesicht»), в ФРГ. *1983*: ТВ ф. «Дама с камелиями» («Camille»), в США; ТВ сериал «Набережная» («Waterfront»), в Австралии. *1984*: «Доктор Фишер из Женевы» («Doctor Fischer of Geneva»). *1985*: «Парень из фирмы «Кока-кола» («The Coca Cola Kid»), в Австралии, реж. Д. Макавеев. *1986*: «Бёрк и Уиллс» («Burke and Wills»), в Австралии; «Защита империи» («Defense of the Realm»); «Доброе утро, Вавилон» («Good Morning, Babylon»), Италия — Франция, реж. П. и В. Тавиани; ТВ ф. «Башня из черного дерева» («The Ebony Tower»). *1987*: «Влюбленный мужчина» («A Man in Love»), Франция — Италия; «Зло белых» («White Mischief»); «Женщина на Луне» («La donna della luna»), в Италии. *1988*: «Страх и любовь» («Paura e amore»), Италия — ФРГ, реж. М. фон Тротта. *1990*: «Далекие берега» («Distant Shores»), в США; «Презумпция невиновности» («Presumed Innocent»), в США, реж. Э. Дж. Пакула. *1991*: «Разбившийся вдребезги» («Shattered»), в США; «Черепашье побережье» («Turtle Beach»), в Австралии.

ДАСТИН ХОФМАН, актер (США)

Родился 8 августа 1937 года в Лос Анджелесе. Учился в консерватории Санта Моника Мьюзик, затем на актерском факультете в «Пасадина Плейхаус». Играл в театрах вне Бродвея. С 1967 года — актер в кино. В 1984 году выступал на Бродвее в спектакле «Смерть коммивояжера». *1967*: «Тигр крадется» («The Tiger Makes Out»); «Выпускник» («The Graduate»), реж. М. Николс. *1968*: «Один доллар на семь подлецов» («Un dollaro per 7 vigliacchi»), в Италии. *1969*: «Полуночный ковбой» («Midnight Cowboy»), реж. Дж. Шлезингер; «Джон и Мэри» («John and Mary»), реж. П. Йейтс. *1970*: «Маленький большой человек» («Little Big Man»), реж. А. Пенн. *1971*: «Соломенные псы» («Straw Dogs»), реж. С. Пекинпа; в Великобритании. *1972*: «Альфредо, Альфредо» («Alfredo, Alfredo»), в Италии, реж. П. Джерми; «Кто такой Хэрри Келлермен и почему он говорит такие ужасные вещи обо мне?» («Who Is Harry Kellerman and Why Is He Saying Those Terrible Things About Me?»). *1973*: «Мотылек» («Papillon»), реж. Ф. Шефнер. *1974*: «Ленни» («Lenny»), реж. Б. Фосс. *1976*: «Вся президентская рать» («All the President's Men»), реж. Э. Дж. Пакула; «Марафонец» («Marathon Man»), реж. Дж. Шлезингер. *1978*: «Исправительный срок» («Straight Time»), начинал съемки и как режиссер; «Агата» («Agatha»). *1979*: «Крамер против Крамера» («Kramer versus Kramer»), реж. Р. Бентон; пр. «Оскар» за роль. *1982*: «Тутси» («Милашка», «Tootsie»), реж. С. Поллак. *1985*: «Смерть коммивояжера» («Death of a Salesman»), реж. Ф. Шлёндорф. *1987*: «Иштар» («Ishtar»). *1988*: «Человек дождя» («Rain Man»), реж. Б. Левинсон; пр. «Оскар» и пр. МКФ в Западном Берлине-89 за роль. *1989*: «Семейное дело» («Family Business»), реж. С. Люмет. *1990*: «Дик Трейси» («Dick Tracy»), реж. У. Битти. *1991*: «Билли Батгейт» («Billy Bathgate»), реж. Р. Бентон; «Капитан Хук» («Hook»), реж. С. Спилберг.

С. Кудрявцев

Советские фильмы

«Армавир», 15 ч. Продолжительность фильма 2 часа 18 мин.
Студия «Арк-фильм» при участии фирмы «Союз». 1991.
Автор сценария А. Миндадзе. Режиссер В. Абдрашитов. Оператор Д. Евстигнеев. Художники А. Толкачев, В. Ермаков, О. Потанин. Композитор В. Дашкевич. Звукооператор Л. Тереховская.
Роли исполняют: С. Колтаков, С. Шакуров, С. Гармаш, Е. Шевченко, М. Строганова, Т. Егорова, Ж. Байжамбаев, П. Зайченко и другие.

«Благословенная Бухара», 14 ч. Продолжительность фильма 2 часа 16 мин.
«Таджикфильм», ТПО «Катарсис». 1991.
Авторы сценария У. Садыков, Б. Садыков. Режиссер Б. Садыков. Оператор Р. Ибрагимов. Художник В. Салимов. Звукооператор А. Чорыев.
Роли исполняют: А. Мухамеджанов, У. Садыков, М. Али, Б. Закиров, Ю. Стренга, Г. Гейкина и другие.

«Вербовщик», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 30 мин.
«Ментор синема», 1991.
Авторы сценария Ю. Маслов, Э. Гаврилов. Режиссер Э. Гаврилов. Операторы И. Зарафьян, С. Гаврилов. Композитор В. Овсянников. Звукооператор В. Каплан.
Роли исполняют: А. Михайлов, Л. Полищук, С. Мишулин, В. Смирнитский, Б. Токарев, М. Жигалов, И. Чериченко, И. Бочкин, М. Селянская, А. Смоляков, С. Иванова, П. Щербаков, В. Прокофьев, А. Градов, В. Носик и другие.

«Взбесившийся автобус», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 52 мин.
ЭТО «Ладья» киностудии имени М. Горького. 1990.
Авторы сценария Н. Кривомазов, Г. Натансон при участии Д. Маркиша. Режиссер Г. Натансон. Оператор В. Семеновых. Композитор Е. Дога. Художники Н. Терехов, А. Гиляревский. Звукооператор В. Приленский.
Роли исполняют: И. Калниньш, И. Бочкин, А. Самохина, А. Тихонова, К. Дзадзамия, С. Максачев, А. Акопян, Э. Виторган, Ю. Демич, И. Верник, Б. Щербаков, В. Платов, А. Кузнецов, А. Ливанов, А. Вдовин, И. Кашинцев, Ю. Гусев и другие.

«Волчья стая» (по мотивам новеллы Г. Арфа «Стая волков»), 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 20 мин.
«Эдельвейс» (СССР) — «Курдска фильм форенинген» (Швеция). 1990.
Автор сценария Магди Умед. Режиссеры Т. Патаи, А. Ашрапов. Оператор Азиз Асатфур. Художник Р. Каримов. Звукооператор З. Мухамеджанова.
Роли исполняют: А. Самохина, Магди Умед, Саша Самохина, З. Флит и другие.

«Гамлет из Сузака, или Мамайя Кэро» (по одноименной повести С. Нарымбетова), 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 30 мин.
«Казахфильм», ТО «Мирас». 1990.
Авторы сценария А. Бородянский, Э. Уразбаев. Режиссер С. Нарымбетов. Оператор В. Савенков. Художник И. Карсакбаев. Композитор А. Турганбаева. Звукооператоры Р. Омарова, С. Есмаханова.
Роли исполняют: С. Джумадылов, А. Кирэш, А. Турганбаева, А. Чокубаев, А. Боранбаев, З. Муминов, Г. Арынов, А. Каржауов, Х. Азизов и другие.

«Голый», 3 ч. Продолжительность фильма 28 мин.
ТО «Дебют» Киевской киностудии имени А. Довженко. 1991.
Авторы сценария К. Лопушанский, Г. Николаев. Режиссер Г. Шигаева.
Оператор А. Шумович. Художник В. Новаков. Композитор В. Назаров. Звукооператор Н. Мацько.
Роли исполняют: Ю. Евсюков, С. Тормахова, М. Светин, А. Семенишина, Б. Романов, Л. Перфилов, Н. Гудзь, И. Стариков, Л. Мирошниченко.

«Дом на песке» (по мотивам рассказа Т. Толстой «Соня»), 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 25 мин.
«Петрополь», ТПО «Союзтелефильм» киностудии «Ленфильм». 1991.
Автор сценария Н. Чепик. Режиссер Н. Адоменайте. Оператор А. Шумович. Художники Е. Жукова, Э. Зюзиков. Композитор А. Паулавичус. Звукооператор Л. Гавриченко.
Роли исполняют: Е. Шифферс, Е. Шачкова, Ю. Астафьев, В. Еремин, В. Кузнецов, И. Латышев, Л. Молокова, М. Никифорова, Н. Никуленко, Ю. Овсянко, Н. Самойлова, А. Струнин.

«Игра в смерть, или Посторонний», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 55 мин.
«Молдова-филм». 1991.
Авторы сценария Е. Дамиан, З. Чиркова. Режиссер Н. Гибу. Оператор Ю. Михайлишин. Художник А. Роман. Композитор И. Алдя-Теодорович. Звукооператор Г. Воронин.
Роли исполняют: Б. Плотников, К. Лучко, Б. Бекет, В. Борисов, С. Тома, И. Шкуря, С. Халин, С. Фетеску, Н. Козару, В. Чутак, К. Друк, Р. Константинов, В. Додеркан, П. Потынгэ, Б. Ротару, Э. Куцулима, Ю. Решетова, О. Григориу.

«Самоубийца» (по мотивам пьесы Н. Эрдмана), 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 30 мин.
Производство ГТПО «Мосфильм» при участии объединения «Активитас». 1990.
Автор сценария и режиссер В. Пендраковский. Оператор В. Макаров. Художник Б. Бланк. Композитор Э. Денисов. Звукооператор Р. Собинов.
Роли исполняют: С. Шакуров, Л. Куравлев, А. Трофимов, В. Невинный, В. Меньшов, Е. Степаненко, О. Волкова, И. Бякова, Е. Никищихина, И. Кашинцев, Е. Бушуева, В. Гафт и другие.

«Сестрички либерти», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 29 мин.
Производство студии «Пирамида», СП «Старлайт». 1990.
Автор сценария Л. Улицкая. Режиссер В. Грамматиков. Оператор А. Антипенко. Художник Ю. Константинов. Композитор С. Голыбина. Звукооператор Л. Колпакова.
Роли исполняют: О. Стучило-

ва, Е. Стучилова, А. Орлов, Е. Редько, А. Мартынов, П. Кулешов, А. Васильев, А. Жигалов, В. Фунтиков, Я. Турылева, Е. Караджова, И. Ясулович и другие.

«Франка — жена хама» (по мотивам романа Э. Ожешко «Хам»), 10 ч.

Продолжительность фильма 1 час 38 мин.

Производство «Беларусьфильм». 1990.

Автор сценария А. Зайцев. Режиссер Д. Зайцев. Оператор В. Спорышков. Художник А. Чертович. Композитор Э. Денисов. Звукооператор С. Бубенко.

Роли исполняют: Ханна Дуновска, Г. Шкуратов, Р. Гладунко, М. Захаревич, Н. Бутырцева, А. Сайко, А. Бобров, И. Алейникова, Ю. Казючиц, А. Боброва, Ю. Дедович, Рома Лужков и другие.

«Фуфель», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 42 мин.

Производство ПТО «Лыбидь», студия «Укртелефильм». 1990.

Автор сценария А. Ромов. Режиссер Б. Небиеридзе. Оператор И. Примиский. Композитор И. Стецюк. Звукооператор Г. Стремовский.

Роли исполняют: Е. Леонов-Гладышев, С. Копылова, Л. Кулагин, С. Садальский, Н. Данилова, В. Иванов, И. Дмитриев, В. Макаров и другие.

«Ха-би-ассы», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 22 мин.

Производство Киевской киностудии имени А. Довженко, ТО «Талисман». 1990.

Автор сценария А. Высоцкий. Режиссер А. Матешко. Оператор О. Маслов-Лисичкин. Художник А. Левченко. Композитор В. Быстряков. Звукооператор С. Вачи.

Роли исполняют: Е. Корикова, И. Лях, Т. Чижас, В. Машков, В. Букин, И. Стариков и другие.

«Халима», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 32 мин.

Производство киностудии «Туркменфильм». 1990.

Авторы сценария Л. Папилова, У. Сапаров. Режиссер У. Сапаров. Оператор А. Юлдашев. Художник А. Чернов. Композитор А. Кобляков. Звукооператор Ч. Аннахалов.

Роли исполняют: Т. Шакирова, Д. Розыбаев, С. Розыбаева, Г. Яшунский, Б. Миралибеков, А. Джаллыев, Д. Ишанкулиева, Ш. Моллаев, А. Рахматулаев, О. Мамедкулиева, М. Оразов и другие.

«Шоколадный бунт», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 20 мин.

Производство Свердловской киностудии. 1990.

Автор сценария М. Шелехов. Режиссер П. Фаттахутдинов. Оператор А. Лесников. Художник А. Пичугин.

Роли исполняют: М. Разуваев, Н. Михеев, О. Пасаженникова, А. Борзунов, Г. Макарова и другие.

Зарубежные фильмы

«Вера», 14 ч. Продолжительность фильма 2 часа 15 мин.

Производство «Ромеш филмз» (Индия).

Автор сценария Винай Шукла. Режиссер Мукуль Ананд. Оператор Правин Бхатт. Художник Р. Варман. Композитор Баппи Лахири.

Роли исполняют: Димпл Кападиа, Радж Баббар, Суреш Оберой, Д. Дензонгпа и другие.

«Взять: живым или мертвым», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 40 мин.

Производство «Нью Уорлд Пикчерс» (США).

Авторы сценария Майкл Патрик Гудмен, Брайан Тагерт, Гари Шерман. Режиссер Гари Шерман. Оператор Алекс Непомнящий. Композитор Джозеф Ренzети.

Роли исполняют: Рутгер Хауэр, Джин Симмонс, Робер Гильом, Уильям Расс и другие.

«Генерал в отставке», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 31 мин.

Производство Студии художественных фильмов (Вьетнам).

Автор сценария Нгуен Хый Тхиен. Режиссер Нгуен Хак Лой. Оператор Чан Чунг Ньян. Художник Нго Бин Хай. Композитор Данг Хый Фук.

Роли исполняют: Мань Линь, Хоанг Кук, Нгок Хань, Доань Ань Тханг, Ван Тоан, Тху Ан, Хоанг Занг и другие.

«Гита из Ситапура», 14 ч. Продолжительность фильма 2 часа 14 мин.

Производство «Капур филмз» (Индия).

Автор сценария Фаиз Салим. Режиссер Шибу Миттра. Оператор С. Папу. Художник Сачин Рой. Композитор Соник Оми.

Роли исполняют: Хема Малини, Раджеш Кханна, Шакти Капур, Раза Мурад, Раджан Сиппи и другие.

«Гражданин Пищик» (по мотивам повести Ежи Стефана Ставиньского «Продолжение печальной судьбы Яна Пищика»), 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 48 мин.

Производство «Перспектива» (Польша). 1988.

Авторы сценария Ежи Стефан Ставиньский, Анджей Котковский. Режиссер Анджей Котковский. Оператор Витольд Адамек. Художник Зенон Ружевич. Композитор Теодор Ратковский.

Роли исполняют: Ежи Штур, Мария Пакульнис, Казимеж Качор, Кшиштоф Залеский, Кристина Ткач, Анджей Шчепковский и другие.

«История одной встречи», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 21 мин.

Производство Национального управления киноторговли и кинопромышленности (Алжир).

Автор сценария и режиссер Брахим Тсаки. Оператор Аллель Яхьяви. Композитор Сафи Бутелла.

Роли исполняют: Бумедьенн Беласри, Карин Маттис, Аллан Жиль, Мохамед Арбу и другие.

«Пришелец», 14 ч. Продолжительность фильма 2 часа 18 мин.

Производство «Новитас» (Пакистан). 1989.

Автор сценария Ага Назир Кавиш. Режиссер и оператор Саид Ризви. Художник Хуршид Ризви. Композитор Анджум.

Роли исполняют: Бабра Шариф, Шерри Малик, Азиф Хан, Найяр Султана и другие.

«Студенческие каникулы», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 35 мин.

Производство «Нью Уорлд Пикчерс» (США). 1985.

Автор сценария Линдсей Харрисон. Режиссер Джеймс Фроули. Оператор Пол Райан. Композитор Брэд Фидель.

Роли исполняют: Стивен Джоффриз, Шерри Уилсон, Камерон Тай, Тим Робинс и другие.

ЦАРА ЛЕАНДЕР —
героиня популярных мелодрам
конца 30-х — начала 40-х годов,
отказавшаяся принять высокий титул
Государственной актрисы
третьего рейха.
Читайте воспоминания «звезды»,
напечатанные в этом номере.

Цена 1р 30к
Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В 1992 году
«Искусство кино» публикует:

В разделе «ИК» ИЗБРАННАЯ ПРОЗА»:
ВИКТОР ВОРОШИЛЬСКИЙ. Венгерский дневник. (Осень. 1956 г.)
ВЛАДИМИР СОРОКИН. Очередь.
АЛЕКСАНДР ПЯТИГОРСКИЙ. Философия одного переулка.
АНТОНАС ШКЕМА. Солнечные дни.

В разделе «ФИЛЬМ В ЖУРНАЛЕ»:
ПЬЕР ПАОЛО ПАЗОЛИНИ. Теорема.
ЛУИС БУНЮЭЛЬ. Дневная красавица.
Р. В. ФАСБИНДЕР. Горькие слезы Петры фон Кант.
СТИВЕН СОДЕРБЕРГ. Секс, ложь и видео.

В разделе «ЗА РУБЕЖОМ»:
ИНГМАР БЕРГМАН. Образы (главы из новой книги).
ДУШАН МАКАВЕЕВ, КШИШТОФ ЗАНУССИ. Лекции о кино.
ИВ МОНТАН. Видишь, я не забыл.
ШИРЛИ МАКЛЕЙН. Танец в луче света.
ЖАКЛИН СТАЛЛОНЕ. «Звезды» мирового кинематографа в свете астрологии.
МЭРИЛИН МОНРО: версии жизни и смерти самой загадочной «звезды» Голливуда.

В разделе «СЦЕНАРИИ»:
М. БОГИН, Р. ИБРАГИМБЕКОВ. Страсти по Маргарите.
П. ТОДОРОВСКИЙ. Анкор! Еще анкор!
П. ФИНН, С. АРАНОВИЧ. Большой концерт народов.

В разделе «СЮЖЕТЫ И ФАКТЫ»:
«Для чего и зачем!» Гражданская война глазами «белых». Письма семнадцатилетнего графа ИЛЛАРИОНА МУСИНА-ПУШКИНА к родным.
Судьба следователя по делу В. И. Ульянова (Ленина) — исторические хроники.

В разделе «ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ»:
КАЗИМИР МАЛЕВИЧ. Статьи о кино.

Цена одного номера: 1 р. 95 к. (по подписке), 2 р. 50 к. (в розницу).
В розницу журнал поступает в крайне ограниченном количестве.

11 91